# Tonkunst.

C. L. Junker.

ψυχῆς ἰατρεῖον.

Bern,
bey der typographischen Gesellschaft.

1777.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische Staatsbibliothek München

# Dem Grossen
# Leopold Friedrich Franz
## Fürst zu Anhalt Dessau,

Dem Beschützer des gemeinnützig- dessauischen Philantropins,

Und jeder Anstalt, zur Vervollkommnung des Menschen Geschlechts,

Mit dem ganzen Gefühl der Ehrfurcht — zugeeignet

von

Carl Ludwig Junker.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Die Musik ist noch immer das Vergnügen vortreflicher Prinzen, und der wohlgewählteste Zeitvertreib der gesittesten Höfe gewesen. Gegenwärtig aber ist sie dergestalt, so wohl mit wichtigen und heiligen Dingen, als mit unsern vernünftigen Ergötzlichkeiten verwebt, daß es scheint, die Menschen würden gänzlich unfähig seyn, ihrer zu entbehren. Sie macht einen ansehnlichen Theil unsers Gottesdienstes in unsern Kirchen aus. Sie ist der militarischen Einrichtung wesentlich; und ohne Musik, würden unsere Schaubühnen sehr langweilig seyn. Man

setze noch hinzu, daß in einer gesitteten Nation schwehrlich eine Familie seyn wird, die nicht ihre Flöte, Geige oder Zitter habe; daß sie zur Arbeit Munterkeit giebt, die Schmerzen lindert, und dadurch der Menschheit noch wohlthätiger wird, daß sie uns von der Grausamkeit entwöhnt, oder auch die Last der Sorgen erleichtert.

C. Burney.

# Vorbericht.

Seitdem ich das Glaßscheiben Instrument gehört habe, (jedes Fühlers Herz muß Fränklin dafür segnen!) seitdem würde ich, jeder vorgegebenen Wirkung der Musik der Alten, Glauben beymessen, — wenn ich mich nur über einen einzigen Umstand hinaus denken könnte.

Die vorgegebene Wirkung, kan ohnmöglich der Natur derer Instru-

mente, die uns der Antiquarius entdeckt, entsprechen.

Wir schliessen von dem, was wir kennen, auf das verlohrne, — vielleicht ewig, vielleicht nicht ewig verlohrne. Und darnach bestimmen wir die Eingeschränktheit der Erfindung.

Wenn Intonation allein, nicht befriedigende Sättigung der aufwallenden Empfindung seyn kan, (wie Rosenroth, abstrackt, nicht affiziert) so bestimmt Natur — Umfang des Instruments, mehr, Wirkung auf's

Herz. Das heißt, nicht Natur des Tons, sondern erreichbare Völligkeit der Töne, in Absicht der Natur des Instruments, ist Maasstab, zur Bestimmung, des zu erregenden, — und erregten Gefühls.

Hier finde ich immer die Alten noch arm.

Selt'ner Fall, — äusserst seltner, — vielleicht ohnmöglicher; daß eine Empfindung, ihren ganzen Gang durch, verfolgt, von der Quelle, bis zum höchsten Punkt hinan; in alle Schatten des Kon-

trapost's gesetzt, und in allen Nůanzen angegriffen, bis zu dem Uebermaas der Ueberspannung hinauf zu treiben wåre, zu dem sie, nothwendig getrieben werden mußte, wenn die, von den Alten bestimmte Wirkung ihrer Tonkunst, — ausgemacht steht.

Den Punkt erreich ich nicht mit meiner Denkkraft.

Wer wollt' ihn bestimmen?

Aber nur schon, um Leidenschaft zu erregen, muß da nicht auf er-

reichbare Melodie, in Rückſicht auf Natur des Inſtruments, Augenmerk genommen werden? Oder müſſen da nicht leidenſchaftliche Inſtrumente, (der Kenner wird mich verſteh'n,) nach der Natur ihres Umfangs, klaßifiziert werden? Iſts Klavier, in Abſicht der Leidenſchaft überhaupt, — nicht dieſer, oder jener gegebenen, mehr, als irgend ein's?

Nach dem, was uns in dieſem Stück, der Antiquarius liefert, kenne ich kein Inſtrument, das, (eben aus Mangel einer erreichba-

ren Melodie) durch die Eingeschränktheit seines Umfangs, fähig gewesen seyn sollte, den Zuhörer aus einer ruhigen Empfindung, in Leidenschaft über zu setzen.

Ihre Art es zu behandlen, kenne ich nicht. Vielleicht erweiterte sie die Gränzen des Umfangs? — aber auch nur vielleicht? — Ich richte nach dem, was ich sehe.

Freylich finster ist's, anzunehme, daß eine Nation, die so alles aus dem Gesichtspunkt des Geschmacks ansah, alles auf ihn zurück-

führte, so wahrhaftig Weisse, auf sinnliche Befriedigung drang, so voll Herz, und Ideenkraft war, wie der Grieche, hier, — und eben hier, unter sich selbst sinken sollte!

Der Mann, der's gnidische Mädchen, mit stierem Aug anstaunte, — oder ein Werk, aus der Schöpfer Hand seines Praxiteles, (und dem's wohl d'rob ward;) der sollte mir keine Bedürfnisse des Ohrs fühlen? — der sollte mir nicht gefühlt haben, (selbst seiner Sprache Lisplung muste ihn leiten:) daß bey der besten Deklamation, des

besten Stücks, aus seinem Pindar, oder Homer, oder Anakreon, noch immer völligere Befriedigung der Bedürfnisse dieses Sinns rückständig bliebe?

Und wenn der Mann nicht, — auch die Nation nicht?

Gleichsam führte ihn die Natur selbst hin, sie mit dem Meissel, oder Färbung, nach zu bilden. Aber, in dem sie seine Einbildungskraft erwärmte, schränkte sie sich zu karg, auf einen Sinn ein, und leitete ihn nicht, zur Befriedigung des

All-sinns, auf die Bahn der Erfindung. Gesang des Vogels, oder des arkadischen Mädchens, (denn Nachahmung lehrte es gewiß nicht singen;) vielleicht auch der Sphären Harmonie, nachzuahmen, — auf die erreichbarste Art nachzuahmen, — blieb ihm überlassen. Er kehrte in den Tempel der Grazien zurück, schien sich zu seyn, was er werden könnte, — opferte; und erfand in diesem Stück, für einen Griechen, wohl gemerkt, für einen Griechen — nichts.

Weil der Zufall, an allen seinen Erfindungen weniger Antheil zu haben schien, als an denen, seiner Nachkommenschaft.

Wär das Analogon vom Instrument in der Natur; er hätt's gefunden.

Also, welch eine Reihe von Jahren, und welcher Zusammenfluß von Umständen, gehörten dazu, die Tonkunst selbst, durch Erfindung erweiterter, und vollkommener Instrumente, vollkommener zu machen!

Man

Man erfand das Instrument des Geschlechts; dieß zog die Erfindung der Instrumente der Gattung, oder der Aehnlichkeit, nach sich.

Die Verändrungen, die das Instrument leiden mußte, bis es seine Vollkommenheit erreicht hatte, mußte die Bezeichnung leiden; — und in Absicht des ganzen Umfangs, scheint nicht die Tonkunst zu unsern Zeiten ihren höchsten Gipfel erreicht zu haben; — zu unsern Zeiten, wo wir, eben zum Beweiß, daß diese befriedigende Ehre, meist auf Rech-

nung der Zeitfolge zu schreiben sey, noch in manchem Stück den Griechen nachstehen?

Unsere Bezeichnung ist so kompreß, so leicht, so überschaulich! Aber sie ist, um alle Nüanzen einer Empfindung in einem gegebenen Zeitraum auszudrücken, vielleicht noch nicht vollständig genug? Ich schiebe diese Unvollkommenheit auf die Eingeschränktheit der Linien in der Stufenfolge der Töne.

Aber rathen kan ich nicht.

Die Arten unseres Zeitmaasses, sind nicht vollständig, — nicht die möglichsten. Wir haben einige, unserer Vorväter abgeschaft. Vielleicht verwerfen unsere Nachkommen zum Theil die Unsrigen.

Wir haben Fülle der Instrumente, wir haben das Verhältniß derselben unter sich, studiert, und ich glaube wir beweisen es durch Anwendung; wir haben die Gränzen schon erfundener Instrumente erweitert; (wie lange sind Horn und Fagott Concerte üblich?) Wir

haben jede Leidenschaft näher in Beziehung auf dieß, oder jenes Instrument gedacht, — jeder gleichsam ihr eigenes angewiesen. Wir verstehen mehr von der Kunst zu schattieren, — aufzublicken; wir verstehen mehr vom pathetischen Gruppo. — — — Aber wie sieht es mit all dem, mit unserm eigentlich-musikalischen Geschmack an sich, aus? Und haben wir aus dem übertriebenen Hang zur Neuheit, das was alt gut, — alt köstlich ist, nicht zu sehr vernachläßigt?

# Vorbericht.

Zwey Fragen, die mich mitten in der Herzehlung unserer Riesenschritte, gewaltsam auf einen Punkt, heften.

Wahr ist's, wir haben neue Instrumente erfunden, wir haben die Alten zum Theil verbessert, wir haben ihre Gränzen durch willkührlichen Gebrauch erweitert. Aber warum vernachläßigen wir, z. B. Laute, Viola da Gamba, — und die Viola der Liebe? — Instrumente die so eigentlich fürs Herz sind? —

Wahrhaftig wenig Ehre, für unsern Geschmack.

Schwehr zu erlernen sind diese Instrumente, das ist richtig; aber den Grund der Vernachläßigung in der Schwehrheit zu suchen, hiesse, Abnahme unserer Fähigkeiten annehmen; ich finde den Grund vielleicht in der Erziehung. Es sind so keine, recht eigentliche Instrumente zum mitspielen. Der sich nicht selbst bestimmende Jüngling, lernt — um bey der Welt sich künftig Ehre, und Beyfall zu erwerben, — aber nicht, um in stiller Dämmerung,

künftig, über seiner flüsternden Laute zum Beyspiel, des Tags Mühe zu vergessen.

Und vielleicht sind die letzten, auf die, die Kenntniß dieser Instrumente kam, und die unsre Lehrer seyn sollten, — weggestorben.

Wir haben die Gränzen der Instrumente erweitert. Aber ohne dem Instrument selbst Gewalt anzuthun? ohne den Umfang seiner Natur, mißfallend auszudehnen? — und unsern Zweck zu erreichen?

Ich kan dieses ohnmöglich glauben, wenn ich ein Concert auf dem Violon höre. Er ist zuverlässig nicht dazu bestimmt, um als Held zu glänzen, sondern den stärksten Schatten, (laßt mich ihn Schlagschatten nennen,) auf eine gegebene Empfindung zu werfen. Er ist zuverläßig nicht dazu bestimmt, durch sich selbst, Melodie, und in ihr stabilierte Empfindung zu behandlen, sondern eine Melodie, vieler, ihr entsprechenden Instrumente, durch Kontrapost abstechender zu machen. Haben wir ferner unsern Blaßinstrumenten, keine, zwar an sich aber

in einer bestimmten Momenten Geschwindigkeit, nicht rein erreichbare Höhe, im Satz angewiesen?

Ich kenne ein Flöten Solo vom Kleinknecht, das öfters in der äussersten Geschwindigkeit, ins höchste A steigt. Wie oft schieben wir den Mangel des Ansatzes, (tausend Kleinigkeiten modifizieren ihn,) auf Rechnung des Geschmacks! Und wie viel kan in Rücksicht auf Spieler, dieser Wahn, dem Stücke selbst von seinem Werth, — wenigstens vom Eindruck desselben benehmen!

Unser Geschmack? — den will ich segnen, der mir beweisen wird, daß er männlich, daß er groß sey. Er wärs, wenn der Deutsche seinem Klima gemäß, empfinden wollte. Aber daß doch noch immer der Ausländer die Modifikationen, all unsrer Kraft, bestimmt!

Doch vielleicht ist der Deutsche nirgends mehr Original, als hier? Vielleicht ist es nirgends schwerer, das Gepräge seiner eigenen Empfindungen zu verläugnen, — und sich in fremde Empfindungen zu künsteln, als hier?

Noch zwey merkliche Fehler hat unsre Tonkunst. Sie ist noch zu künstlich — noch zu weichlich. Das Künstliche entsteht, aus der übermäßigen Erweiterung der Instrumente; oder aus dem unbestimmten Hang zur Neuheit; — oder Mangel des Genies; das Weichliche, wo nicht aus der unmittelbaren Nachahmung des ausländischen Producks in diesem Fach, dennoch aus dem höchst sinnlichen Wohlgefallen daran, das unvermerkt unsre Seele auf eben denselben Punkt lenkt, — und aus Mangel eines männlichen Ge=

schmacks. Worinn besteht, der Unterschied zwischen Eichner, und Philidor, — im Adagio?

Und indem wir, das Phlegma der Alten (nach unserm Begriff,) im Allegro vermeiden wollen, wie viel opfern wir da dem Ohr, ohne an's Herz zu denken? — wie gleichförmig werden wir uns da durchgehend's?

Zu viel würde ich aber wagen, wenn ich keine Ausnahmen machen wollte; zu ungerecht würde ich seyn, wenn ich unserer Musik dennoch

nicht ihr eigenthümliches zugestehen wollte!

Wir haben die Singmusik auf einen Gipfel der Vollkommenheit erhoben, über den wir bis jetzt, noch nicht, das Plus Ultra, denken können.

Mit dem ganzen allgewaltigen Schritt unserer schönen Litteratur, verfeinerte sich unser Gefühl, — und unser Geschmack wurde regelmäßiger.

Zuverläßig haben wir's der Cultur unserer Litteratur zu danken, daß wir poetsche Schönheiten, nicht nur, mehr, und tiefer zu fühlen, sondern sie auch wahrer in die schwesterliche Kunst über zu tragen, gelernt haben. Der Setzer wandelte in den lachenden Gefielden der schönen Wissenschaften; — laß — fühlte Befriedigung für's Herz, — und lernte sich in den Dichter denken. Dem Dichter wurde das Feld der Aesthetick auf 's neue eröfnet, — er lernte Sprache der Leidenschaften kennen, wenigstens sich tiefer in sie fühlen, und erleichterte

auch dadurch dem Setzer sein Geschäfte.

Wie mit der ganzen Fülle der Begleitung, nun der Setzer, seinen Text ausschmückt! Wie wahr er nun die Wahl seiner begleitenden Nebeninstrumente, nach der Sprache der Leidenschaft, oder nach dem herfürstechendsten Zug einer besondern Leidenschaft, in Verbindung mehrerer formt! Wie nun Dichter und Setzer, die einzige nemliche Person zn seyn scheinen!

Aber: von der ausübenden Aufführung unserer Musiken, liesse sich noch ein Wort, zur rechten Zeit reden. Ist wirklich die Bestimmung der Tacktbewegung bey uns, so wahr, d. h. dem Gang, der im Stück enthaltenen Empfindung, oder Leidenschaft so angemessen, — als bey unsern Vätern? Ich zweifle. Durchgehends dünkt mir, die eigentliche Bewegung eines Adagio verfehlt zu werden. Unser Vater, legte eine jede niederschlagende Empfindung beym Adagio zu Grunde, und spielte es langsam, — so wie der Gang der Niedergeschla-

gen-

genheit ist. Wir legen die nemliche Empfindung zu Grunde; --- aber wir beobachten den Gang der Natur nicht. Unser Presto hat im Vortrag eine Geschwindigkeit, die nicht immer dem Gang der Leidenschaft, die es enthalten kan, angemessen ist.

Nicht nach der Völkerschaften Unterschied, sondern so gar nach den verschiedenen Gegenden desselben kleinen Landes, sind die Modifikationen der Bewegung, verschieden. Wunderbar! zu K** wird das Allegro mäßig geschwind gespielt; zu L** das nemliche Allegro, von

fast, nach allen Bestimmungen gleichen Leuten, fast noch einmal so geschwind. Entdecke mir die Quelle der Abändrung! Geschmacks Modifikation ist's nicht. Bizarrerie kan's seyn. Studium des Stücks, Ausspähung der zu Grund gelegten Empfindung wird dir lehren, die einzige entsprechende Bewegung fest zu setzen.

Ich handle mehr vom Forte und Piano, als vielleicht gehandelt worden ist. Ergiebige Quelle der Vervollkommnung des Ganzen, — oder des Gegensatzes. Man lese musika-

lische Reißbeschreibungen, man reise selbst, und höre; — man wird uns hier, noch zu unpünktlich, zu wenig gewissenhaft, — und was das meiste ist, und daraus folgt, — zu geschmacklos finden. Unsre Tonkünstler sagen selbst, Forte und Piano ist die Seele der Tonkunst. Ich finde diesen Ausspruch fast ganz wahr. Aber warum sagen sie es nur? Schildert mir ohne Licht und Schatten, wenn ihr könnt? — Macht eine Empfindung sinnlich faßlich, und einschneidend, ohne Kontrast, wenn ihr könnt? Freylich; wenn unsre Kapellen, weniger

mit dem oft lästigen Gefühl der Pflicht spielten, und jeder Spieler, ohne Rücksicht auf Beruf, Sättigung für sein eigen Herz, im Vortrag suchen wollte, denn würden wir uns auch in diesem Stück, zu dem Punkt der Höhe hinan schwingen, den der Mannheimer fast ganz schon erreicht hat. Noch hält uns der Aufmerksamkeit Mangel, — Mangel an Fülle der Aufmerksamkeit, die doch wahrhaftig durch sich selbst Belohnung ist, in unserer Niedrigkeit. Was ist die Quelle des Mangels? Wahrhaftig ich schäme mich, es zu sagen.

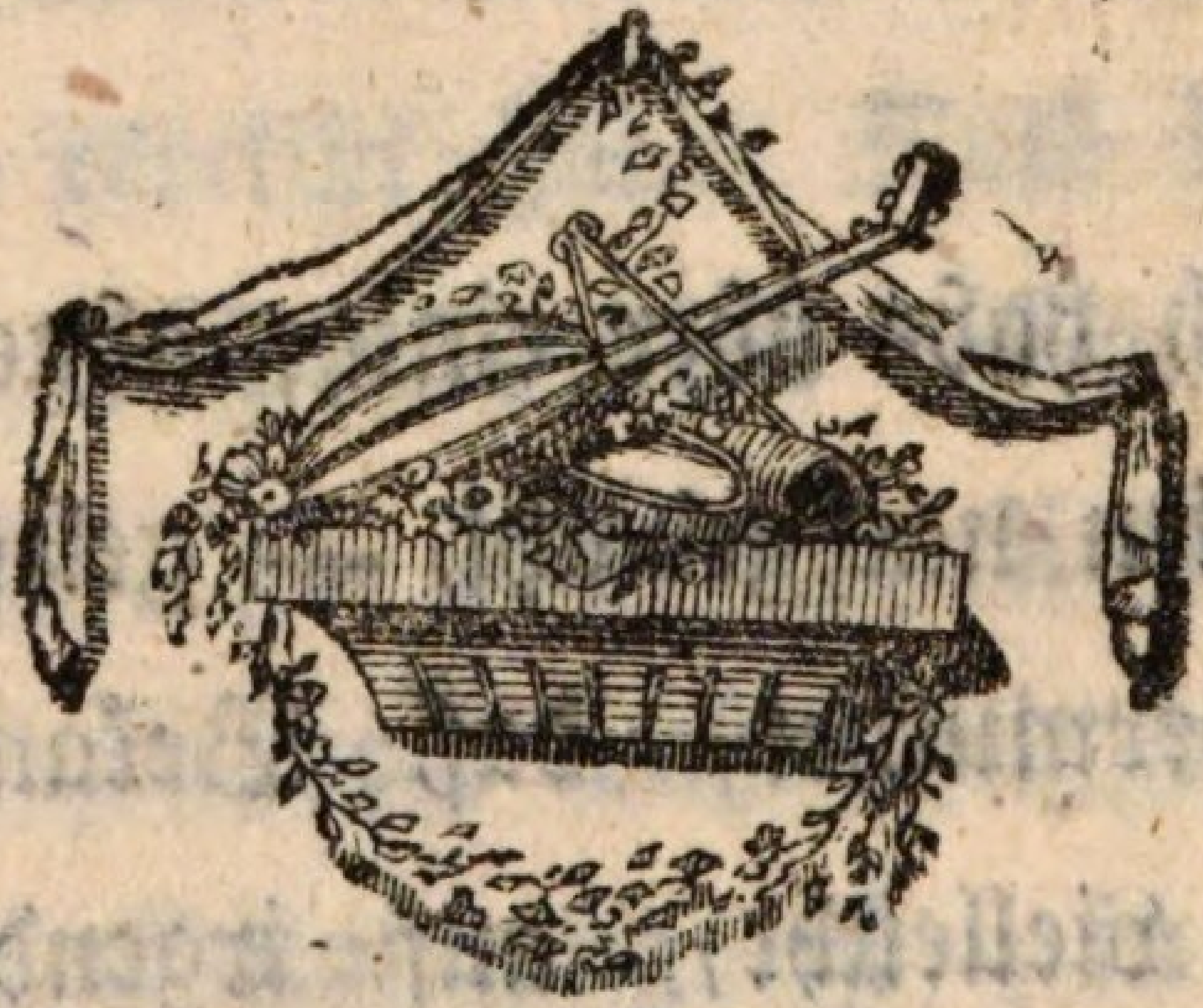
## Vorbericht.

Mein Werkchen ist raisonnirend: ich binde mich an keinen gewissen Plan. Ich schreibe nicht scientifisch, weil ich kein Kompendium schreiben wollte. Zwar Kompendium, nach der Ableitung vom Wurzelwort, — nicht nach der Bedeutung des Sprachgebrauchs.

Ich habe über einige abgerissene Materien nachgedacht, — gelesen, — und vermuthet, daß Bekanntmachung vielleicht, auf irgend eine Weise, diesem oder jenem, nützlich seyn, wenigstens zum Nachdenken Anlaß geben könnte.

## Vorbericht.

Noch ist viel um die Theorie der Tonkunst zu thun. Möchte sie doch aus dem Gesichtspunkt des Geschmacks, nicht des mathematischen Verhältnisses, — so wie die Theorie der Malerey, behandelt werden!



Natur,

Natur, Kraft und Endzweck der Tonkunst ist's, das Herz zu rühren, dadurch daß sie Leidenschaften erweckt; denn das Wohlgefallen, sagt Webb, ist nicht die Folge eines beständigen und fortdauernden Zustandes der Nerven, und Lebensgeister.

„Gehen wir auf den Grund dieser Kunst, (s. Versuch über den musikalischen Ausdruck;) so werden wir finden, daß sie, vermög der Einrichtung der menschlichen Natur, so wohl auf unsere Einbildungskraft, als auf unsere Leidenschaften mit einer mächtigen Gewalt zu würken im Stande ist.“

Auf unsere Einbildungskraft? — Auf das Vermögen uns solche Dinge fürzu-

stellen, die wir nie durch die Sinne vernommen haben? Unten will ich zeigen, daß diese abgesonderte Kraft der Seele, ausgeschlossen ist.

Jede Leidenschaft wird erregt, noch mehr, (denn nicht jede Empfindung ist Leidenschaft;) jede Saite des Herzens wird getroffen, durch den musikalischen Ausdruck.

Ausdruck, * ist die geschickte Anwendung der Harmonie und Melodie aufs Thema; mit andern Worten, auf die zu Grund gelegte, concentrirte Empfindung.

Ausdruck ist also keine einzelne Einheit, keine für sich bestehende Kraft. Melodie und

* Galuppi setzt den Werth der guten Musik --- oder Ausdruck, in vaghezza, chiarezza e buona modulazione. --- Unbestimmt, und zu wenig präciß. Vaghezza ist kein besonderer Bestandtheil.

Harmonie passend in einander gewebt, ohne beyder Naturen zu verändern, und entsprechend gewählt, — Ausdruck.

Was Zeichnung, (Beschreibung des Dings mit der Umrißlinie,) in der Malerey ist, ist Melodie in der Tonkunst.

Linie beschreibt Raum; Melodie, Momente; die erste durch zusammenkettung der Punkte; die zweyte durch zusammeukettung der Augenblicke. Nur durch Beschreibung des Raums wird Ding — fühlbar für seine Art, Gattung, Classe bestimmlich; — namentlich deschreiblich. Nur durch Melodie werden alle folgende Theile faßlich mit einander verbunden, und zum Ganzen verwebt. Faden, dem du nachgehen must.

Colorit ist Rundung der beschriebenen Figur durch Licht und Schatten; Harmonie ist Concentrirung der Melodie, auf einen Punkt,

(Rundung der Melodie) — Mannichfaltigkeit in der Einheit. Harmonie verhält sich gegen Melodie, wie Stillstand zur Fortschreitung. Ein Akord angeschlagen, wird, wie er jetzt harmonisch ist, melodisch, wenn 3 – 5 – 8 auf einander angeschlagen werden.

Harmonie ist relativer Begriff; Melodie, für sich bestehender.

Das gleichzeitig sinnliche Verhältniß eines Tons, zum andern — mehrerer Töne zu einem, ist — Harmonie. Sinnlich faßliche Folge der Töne, ist — Melodie.

Das einfachste harmonische Verhältniß ist das Verhältniß der Töne eines Akords, zur Oktav.

Jede Melodie ist fähiger Leidenschaften zu erregen, als Harmonie.

Harmonie erregt (an sich) eine Leidenschaft, eine Empfindung, als die, des Verhältnisses. Aber sie bestimmt, sie heftet auf einen Punkt, sie verstärkt dieselbe, — wenn sie erregt ist. Nur durchs transitorische können Leidenschaften in der Tonkunst erregt werden, — nur dadurch, daß eine Empfindung ihren Gang durch verfolgt, und auf ihren höchsten Gipfel gebracht wird.

Wenn Harmonie, Leidenschaft erregen sollte, und könnte, so müßte jede Empfindung, wie sie sich urplötzlich darlegt, Leidenschaft seyn.

Wenn Harmonie, Leidenschaft erregen sollte, und könnte, so müßte Macht des Schalls, Empfindung zur Leidenschaft hinauf treiben können, — und im Moment des physischen Fühlens. Ich läugne es.

Karl Avison sagt: „die Macht des
„Schalls in Aufbringung der Leidenschaften
„ist erstaunlich groß. So werden wir beym
„Rauschen des Donners, beym Getöß der
„kriegerischen Geschütze, beym Aufruhr eines
„wütenden Sturms in Schrecken gesetzt.“

Richtig, aber nicht auf Tonkunst anwendlich.

Wir werden durch das Rauschen des Donners, durchs Getöß des kriegerischen Geschützes, durch den Aufruhr eines wütenden Sturms in Schrecken gesetzt, — nicht so wohl durch die Natur ihres Schalls, als durch die, mit dem Hören verbundene, (wenigstens dunkle) Mitempfindung der Gefahr. Dachte Karl nicht an das Suppositum der Natur des Schreckens? — Auch das abgezogen, so ist hier Nervenerschütterung konvulsivisch, und blos auf diese Fälle in der Natur eingeschränkt.

Und wo fand Avison die Aehnlichkeit musikalischer Töne, mit dem Donner, Geschoß, und Sturm? welches ist der bestimmte musikalische Ton des Donners, des Geschosses, und Sturms?

Soll er die höchste Verstärkung des Lauts seyn: so wären uns unter andern auch die Mittel benommen, eine an sich angenehme Leidenschaft zu verstärken; so müßte jedes Fortißimo, entweder Donner, oder Geschoß, seyn; — wenigstens die Empfindung desselben erwecken müssen.

Eben so unrichtig fährt er fort: „Es „giebt wiederum gewisse Töne, * welche die „Freude, andere, welche die Traurigkeit,



* Töne zwar, wodurch sich diese Leidenschaften selbst ausdrücken, — aber nicht Töne, wodurch sie angezeigt werden können.

„andere, welche der Zärtlichkeit und Liebe, „natürlich sind.“

Einzelne Töne, sind einzelne Farben; ist denn nicht erst die geschickte Farben Verbindung, Befriedigung, und das Vergnügen, welches uns die Malerey gewähret?

Modulationen hätte er sagen sollen.

Nur also, Verbindung der Harmonie mit Melodie, bezeichnet, beschreibt, drückt aus; Empfindungsgang, — Geschichte, — und dadurch Leidenschaft.

Aber welche Leidenschaften drückt Tonkunst * aus? Welche kan sie, welche soll sie ausdrücken?

* Man wird in der Folge sehen, daß wir von der Tonkunst, ohne nähere Verbindung mit der Poesie, reden.

Alle soll sie nicht ausdrücken.

Das wird hier ohne nähere Erklärung, und Bestimmung angenommen: weil der Satz zu sehr in die Augen fallend ist.

Der Grund ist, Empfindung des schicklichen, Geschmack.

Alle kan sie auch nicht ausdrücken.

„Nicht auf jede Leidenschaft erstreckt sich „die Gewalt der Musik. * Sie hat die be„sondere Eigenschaft, die geselligen, und „glücklichen Leidenschaften zu erregen, und „die entgegen stehenden zu bezwingen. Ich „frage einen jeden, ob er jemals durch die „Gewalt der musikalischen Töne, zu Hand„lungen des Eigennutzes, der Grausamkeit, „der Verachtung, Rachsucht und Bosheit

* S. Versuch über den musikalischen Ausdruck.

„ angetrieben ist? oder ob er jemals gefun=
„ den hat, daß Eifersucht, Argwohn oder
„ Undank in seiner Brust durch Harmonie,“
(durch Harmonie? Nein Harmonie ist hier
nicht der Gegensatz von Melodie, sondern
Dißharmonie,) „ oder Dissonanz erzeugt
„ sind? “

Nein! will ich im Namen eines jeden antworten. Aber das, was hier ein Compliment für die Tonkunst seyn soll, ist just das Gegentheil.

Alle diese Handlungen, diese unordentlichen Empfindungen, erregt die Tonkunst nicht, — nicht weil sie sie nicht erregen will, nicht weil es unter ihrer Würde ist, sie zu erregen, sondern weil sie sie nicht erregen kan. Könnte sie sie erregen, so müßte sie sich auch wenigstens einmal schon erregt haben, denn es ist nicht glaublich, daß sich der Tonkünstler immer so streng an die Regel des Ge=

schmacks gebunden habe, -- habe binden können; * und kan denn die Gewalt der Musik, der Leidenschaften, nicht bis zum Uebermaas treiben? Ist Uebermaas nicht Kontrapost?

## Ist Ueberspannung auch Kraft?

Und was haben Töne für eine Beziehung auf alle diese Leidenschaften? Was ist zum Beyspiel zwischen Neid, und Ton, das dritte der Vergleichung?

Ich denke die geselligen Leidenschaften, sind nicht deßwegen durch die Tonkunst zu erregen, weil sie edler, sondern weil sie -- geistiger ** sind.

* Verzweiflung schildert die Malerey auch nicht, weil sie unter ihrer Würde ist; d. h. weil sie sie nicht schildern soll: --- und dennoch ist Verzweiflung nie geschildert worden?

** Ob sie gleich durch das geistige --- edler werden.

Der nemliche Fall beym Eckel.

Gewiß ist's aber, daß niedrige, unwürdige Leidenschaften in der Tonkunst nicht auszudrücken sind, und daß jede Leidenschaft, die mit Vergnügen vermischt ist, nur Gegenstand der Tonkunst seyn kan. Den, auf den sich zuletzt doch alles bezieht, und der, so wie er zu den Meereswellen bis hieher spricht, jedem, Gränze und Maaß vorschreibt, laßt uns dafür anbeten; — die Gränzen der Kunst nie überschreiten, und sie selbst mehr, als eine ihrer Schwestern lieben.

Alle aus Gesinnungen entstehende Bewegungen der Seele — alle Leidenschaften, lassen sich in Rücksicht auf Musik, auf diese vier Klassen, als Quellen, zurück führen, und einschränken. Zorn, Liebe, Stolz, Traurigkeit, * und in so ferne einer, dieser vier Klassen, jede musikalische Bewegung

* Webb ist mein Vormann.

entsprechen muß, auf folgende vier Bewegungen.

## Zorn.

Plötzliche Uebergänge, gewaltsame Wiederkehr der Töne, die die Nerven mit Gewalt angreifen, und die Lebensgeister in Bewegung setzen.

## Liebe.

Ruhige Folge verlängerter Töne, die sanfte, ruhige Vibrationen erwecken.

## Stolz.

Allmählige Zunahme der Töne, die die Lebensgeister erhöht, und ausbreitet.

## Traurigkeit.

Abnahme der Töne, die die Lebengeister nachläßt, und schlaff macht.

Laßt uns überhaupt bemerken, daß in Absicht des Tons, das Forte, dem Zorn und Stolz, das piano der Liebe und Traurigkeit, eigen sey.

Uebergang von einer ruhigern Gemüthsbewegung, zu einer erhebenden, geschiehet durch Zunahme des Forte; (freylich nicht allein;) Abgang von einer erhabenen zu einer entgegen gesetzten, durch Abnahme desselben. Forte erhebt, piano schwächt.

Die allmählige Verstärkung des Forte, verstärket die Gemüthsbewegung an sich; die allmählige Abänderung des piano schwächt sie.

Jede an sich erhebende Gemüthsbewegung, wird nie, ausser im Kontrast, zum piano herab gestimmt, jede an sich niedergeschlagene Bewegung, wird nie, ausser im Kontrast, zum Forte verstärket.

Eine Herabsinkung des Tons vom Forte ins piano (sagt Webb,) thut eben eine solche angenehme Wirkung, die mit dem Gefühl der Nerven übereinstimmt; wie wir nach einem Zustand, der eine Mischung vom Schmerz hatte, die sanfte Erquickung einer allmähligen Erleichterung empfinden.

Zorn — fortißimo.

Traurigkeit – pianißimo. (im Ganzen,)

Denn Zorn ist die erhebend'ste Leidenschaft, und Traurigkeit, die niederschlagend'ste.

Unter diese vier Hauptklassen, bringe ich alle musikalische Leidenschaften. Mischung ist — Vermehrung.

## Zorn.

Muth, Unwille, Entschlossenheit.

Liebe.

Freundschaft, Wohlwollen, Freude.

Stolz.

Ruhmbegierde, Nacheiferung, lebhafte Freude, (*éparsis.*)

Traurigkeit.

Furcht, Niedergeschlagenheit.

Aus dieser Anordnung erhellet, daß die Tonkunst für sich selbst, — ohne Verbindung mit der Poesie, keine einzelne Leidenschaft allein, treffen könne; sie seyn nun Geschlecht, oder Gattung.

Denn die Bewegungen einer jeden Klasse müssen ja mit allen Leidenschaften, die zu dieser Klasse gehören, in Verbindung stehen. Die zärtlichen und schmelzenden Töne, z. B. welche

welche die Leidenschaft der Liebe ausdrücken können, stimmen zugleich mit den damit verwandten Empfindungen des Wohlwollens der Freundschaft, und des Mitleidens überein. *

Die allmählige Zunahme der Töne, welche die Leidenschaft des Stolzes ausdrücken kan, stimmt zugleich mit den, damit verwandten Empfindungen der Ruhmbegierde, und Nacheiferung überein.

Die allmählige Abnahme der Töne, überhaupt, ein in die Länge gezogener Ton, verbunden mit einer Art von Mattigkeit, oder Schwäche in der Bewegung, welcher die Leidenschaft der Traurigkeit ausdrücken soll, stimmt zugleich mit den, damit verwandten Empfindungen, der Furcht, und Niedergeschlagenheit, überein, u. s. w.

* Webb.

„Nur denn fühlen wir die Verwandtschaft des Schalls, und der Bewegung, mit der Empfindung, wenn Poesie mit Musik zugleich wirkt, und den Bewegungsgrund, eines jeden einzelnen Eindrucks für sich deutlich macht.“

Selbst die Grade des Forte und Piano, werden durch die Gattung der Musik, näher bestimmt; so wie in der Malerey die Art der Vorstellung und Handlüng, Schatten und Licht abändert.

Forte zeigt nicht immer, den gleichen Grad der Stärke, Piano nicht immer den gleichen Grad der Schwäche, an. Beyde werden durch den Momenten Gang, und die zu Grunde gelegte Empfindung bestimmt. Z. B. das Forte des Adagio, hat nicht den Grad der Stärke, als das Forte, des Allegro; und das Forte, des Presto übertrift beyde an Summe des Lauts.

Denn, die beym Adagio zu Grund gelegte Empfindung, oder Leidenschaft, ist entweder nicht so die Höhe hinan zu treiben, oder durch Kontrast nicht so abstechend zu machen.

Auch der Ton, aus dem das Stück geht, und die Art des herrschenden Instruments, bestimmt die Grade des Forte, und Piano.

Die Bedeutung jedes Stücks, (sagt Reichardt, über die deutsche komische Oper,) die Situation der handelnden Personen, die natürliche Stimme jedes Sängers, (mit Ausschliessung des Gesangs, — die Intonation jedes Instruments,) und so gar der Töne, aus denen die Arie, (oder Concert, Trio, Solo rc.) geht, muß aufs genaueste erwogen werden. Hiezu gehört, das richtige, und überaus feine Gefühl, und der unermüdete Fleiß eines Piß Händels, der zu Hassens Bewunderung nie die Bewegung einer Arie verfehlte, und der sich fast die unglaubliche

Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenstück, das unter ihm aufgeführet wurde, über alle Stimmen, das forte und piano, seine verschiedene Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben.

Wenn Kämpfer ein Concert auf dem Violon spielt, so ist das Piano im Solo, für die begleitenden Stimmen, nicht auf den Punkt der Schwäche herab zu setzen, auf welchen es, in dem ähnlichen Fall, bey Küstners Oboe zu setzen wäre. D. h. überhaupt, das Piano muß im Diskant schwächer seyn, als im Baß, so wie das Forte im letztern stärker ist, als im erstern.

Simfonie leidet den stärksten Grad des Forte; das Solo eines Concerts, oder Arie, muß den niedrigsten desselben haben.

Forte ist nicht immer concentrirte Stärke des Lauts; Piano nicht immer concentrirte

Schwäche desselben. Ton muß anwachsen, geschwellt werden, verschwinden; -- Ton muß gedämpft werden, und anwachsen; und das, einer Note Ton, wenn es Leidenschaft verlangt. Diese Schwellung, -- Bebung, (augenblickliche Progreßion möcht ich sagen, wie ichs fühle,) ist von vortreflicher Wirkung, und besonders geschickt das mezzo tinto auszudrücken; und ausser der menschlichen Stimme, vorzüglich Blas Instrumenten eigen.

„Da Jomelli dieses zu Rom zum ersten mal hören ließ, erhoben sich die Zuhörer allmählig beym crescendo von den Sitzen, schöpften bey dem diminuendo erst wieder Luft, und merkten, daß ihnen der Athem ausgeblieben war.“

Nimmt das Forte einige Tackte hindurch zu, bis es den höchsten Punkt erreicht hat, so kan es durch diese Figur ( < ) ange-

zeigt werden: nimmt das Piano einige Tackte hindurch ab, bis es auf den niedrigsten Punkt der Schwäche gebracht ist, so kan man es durch diese Figur ( > ) ausdrücken.

Wohl gemerkt, daß jedes mal die beyden Seitenlinien ihre gehörige Länge erhalten.

Oft muß eine Note um die andere, stark oder schwach seyn; theils des Kontrastes wegen, theils weil sich diese augenblicklichen Abändrungen in der Natur der Leidenschaft finden können. Aber in welcher Capelle, (die Mannheimer ausgenommen,) werden diese augenblickliche Schattirungen und Aufblicker, bestimmt beobachtet?

Aber nicht Summe des Tons allein, bestimmt, so viel sie bestimmen soll, der Leidenschaft Arten; verbunden muß damit werden, Art des Thema, Wahl des Instruments, — des Tons, und Bestimmung

der Momenten Geschwindigkeit. Und auch nicht einmal durch diese Verbindung, wird ohne Poesie, jede Leidenschaft, von ihrer verwandten Art, unterscheidlich.

Durch Poesie wird erst die musikalische Nachahmung der Leidenschaften bestimmt, — allgemeine Ausdrücke, charackteristische Züge.

Sprache abgezogen! — nur vorher etwas von ihrem Vorzug.

Eben der Franzoß * (sein Name ist ungenannt) der zum Augenschein falsch herlallt; daß es lebhafte Töne gebe, die uns Herzhaftigkeit beybringen, matte Töne die uns weichlich machen, lustige Töne, die uns erfreuen, traurige, die uns betrübt machen, prächtige Töne, die den Geist erheben, harte Töne,



* S. Versuch über das Schöne. Uebersetzt, von E. G. Baron. Altenburg 1757. 8.

die uns zum Zorn reitzen, angenehme Töne, die uns mäßigen; daß, eben so viel Leidenschaften wir hätten, so viel Töne es gebe, sie auszudrücken; — eben der sagt; die menschliche Stimme ist die beste Musik, weil sie ihrer Natur nach, mit der Harmonie unseres Leibs, und unserer Seele, nothwendig mehr Uebereinstimmung haben müsse, (als Instrument.)

Eine so schöne Petitio Principii, als wir je eine gehabt haben! Ich verstehe ihn nicht.

Sulzer sagt: (Theorie d. S. W.) unter allen Instrumenten, worauf leidenschaftliche Töne, können gebildet werden, ist die Kehle des Menschen, das vornehmste, und denn die ihr näher kommenden Instrumente.

Aber fragen will ich, ob denn dieser Vorzug nicht vielmehr in der Sprache, d. h. in der Fähigkeit der Stimme, die Leidenschaft

zu bezeichnen; als im Ton, in der Modulation der Kehle, im Gesang, liege? Der Grund, warum Sulzer der Oboe den zweyten Rang nach der menschlichen Stimme zuschreibt, scheint mir der Kehle als Kehle, der Intonation der Stimme zu viel zu zueignen: ob ich ihr gleich auch, in Absicht der Abänderung des Tons, und der Bebung, den Vorzug zugestehe; ich könnte mir's sonst nicht erklären, warum ich die Klagen einer von Liebe kranken Sapho, — lieber singen, als lesen, hörte.

**Thema** ist fast das, was Held in der Malerey ist. Thema ist ursprüngliche Grundempfindung, auf die sich alle, in der Folge entwickelte Nebenempfindungen, beziehen; in die sie verwebt seyn müssen, wie Theile in das Ganze, um **Einheit** fest zu setzen.

Die Nebenthemata haben eben das Verhältniß zum Hauptthema, das Beywerke in

der Malerey zum Helden haben: — Unterordnung.

Die ursprüngliche Empfindung, entstehet aus der ursprünglichen Situation des Tonkünstlers.

Grund, warum Fantasien eben den Vorzug für's Kunstohr haben, wie Skizzen fürs Kunstaug.

Die herrschendste Empfindung des Stücks, (sie ist gewöhnlich dreymal herrschend, zu Anfang, Mitte, und Ende.) mit Abziehung der Nebenempfindungen, auf einen einfachen Satz concentrirt, ist — Hauptsatz (Thema, Motif.)

Ueber die Situation nachgedacht?

Wenn der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren be-

sondern Schattierungen, das vollkommenste Verdienst eines Tonkünstlers ist, so macht er sich ein besonderes Studium daraus, den Ton, die Stimmung, aller (ohne Sprache erreichbaren) Leidenschaften zu erforschen; alle seine Beobachtungen in der Welt, in Gesellschaft, in häußlicher Scene, vom Greisen, bis zum Laller, vom König, bis zum Bettler, gehen dahin, den natürlichen Ton jeder Leidenschaft, jeder Empfindung, zum Gebrauch für seine Kunst, zu entziffern. Hier lernt er, daß Traurigkeit sich in langsamen, tief herausgeholten, dumpfen Tönen, äussern: daß Zorn in vollen, geschwind herfür gebrachten, abwechselnden Tönen spreche.

Er überlegt, welche Gattung von Musik er nun behandle, welche Empfindung er herfürbringen wolle; er setzt sich selbst zuerst in diese Empfindung hinein, denkt sich bey der ersten Fantasie, durchs mentale Bewußtseyn,

den Mann dieser Leidenschaft, mit allen Bewegungen, wie er ihn sah, und bestimmt denn, den Charackter seines Stücks.

Er studiert das Verhältniß der Harmonie, zur festgesetzten Leidenschaft; ob sie voll, oder durchsichtig; --- eng oder erweitert, --- consonirend oder dissonirend seyn müsse: auch das, der Melodie; er forscht, ob Melodie leicht und ungezwungen, ohne Verwicklung und Aufhaltungen, oder durch öftere Ausweichungen in entfernte Tonarten, unterbrochen seyn müsse: ob die Bewegung des Tackts; nach dem Gang der Leidenschaft geschwind, mäßig --- oder äusserst langsam seyn müsse; welcher Tackt der Leidenschaft entsprechender sey; --- ob der gravitätische, $\frac{3}{4}$, oder der mehr gezogene C Tackt? Welche Abändrung des Lauts, und welche Wahl der begleitenden Instrumente die beste seye.

Kurz zuvor sucht er die festgesetzte Leidenschaft, die er erregen will, in Schriften auf, und besonders in solchen, wo ihre ganze Geschichte geschildert ist; — in dramatischen Werken.

Er liest das Trauerspiel, das die zwey Hauptleidenschaften, Liebe und Zorn, für ihn enthalten muß, laut; er declamirt, er verbindet Action damit, um sich tiefer in die Situation seines Helden hinein zu fühlen; er überläßt sich jedem Eindruck, und fängt denn an mit der völligsten Stimmung seiner Seele zu arbeiten.

Auch Malereyen weiß er in Rücksicht auf sein Feld zu nutzen. Jede, ihm erreichbare Leidenschaft, findet er in der Malerey und Kupferstecherkunst, durch Handlung geschildert.

Wenn er z. B. die Leidenschaft der Liebe behandelt, so sucht er Tafel, wo sie mit allen ihren Ausgüssen geschildert ist.

Schilderung des arkadischen Lebens, der schuldlosen, innigsten, und unmittelbar aus der Natur quellenden Hirtenliebe, personificiert in Schönheit und Adel, in Gutheit und Würde, in Liebe und Zärtlichkeit, — wie muß ihn die stimmen können! noch mehr er heftet diese Tafel, gerade hinter seinem Klavikord an — seinem Blick; und verliert sie nie aus den Augen, wenn er den ersten Plan hintändelt, und Thema aus ihm zieht.

Auch der Idyllen Lesung, auch die, des anakreontischen Liedgens, muß, wenigstens eben den Nutzen für ihn haben.

Von keinem Hof gedungen, — nicht in die Lage gesetzt, wo es Beruf ist, jede Leidenschaft zu schildern, nimmt er bey der,

von ihm selbst abhangenden Wahl, hauptsächlich Rücksicht, auf sein Temprament. Er untersucht es, er untersucht die Mischungen desselben. Ist es sanguinisch kolerisch, so sind Zorn und Stolz, die ersten Leidenschaften, die er bearbeitet, und zärtliche Geschlechter Liebe, — die letzte. Ist es melancholisch, so ist die, der Traurigkeit sein erster Vorwurf.

Er thut in Eichnern nur seltne Schritte über das schöne Gebiet der Liebe, im Schmittbauer, nur seltne, über das, des erhabenen Stolzes; seltene über das, der Traurigkeit, in Pugnani.

Er geht ans Klavikord, und sucht nicht in den ersten Momenten des Spielens, die Leidenschaft, die er erregen will, setzt nicht gleich beym Anfang des Spielens sein Thema fest. Wie's kommt, so spielt er weg: skizziert, möcht ich sagen, wie der Maler, auf-

ser Verbindung, nur zuerst einzelne Figuren, nicht studiert, — wie sie sich aus seiner Empfindung von selbst geben.

Er spielt lange, er spielt wiederholt, er giebt aber wohl Acht, welche Leidenschafts Arten in dieser, oder jener Modulation enthalten seyn können, denn sucht er möglichst zu concentriren, und setzt sein Thema fest, das natürlich aus dem Gang seiner Fantasien fliessen muß.

Grosse Komponisten wissen, daß der Gesang, (die Leidenschaft ohne Schattirung gedacht) hiezu noch weit ersprießlicher seyn könne. Grosse Komponisten suchen im Gesang ihr Thema, oder singen und spielen zugleich; und schattiren alsdenn ihren Contur.

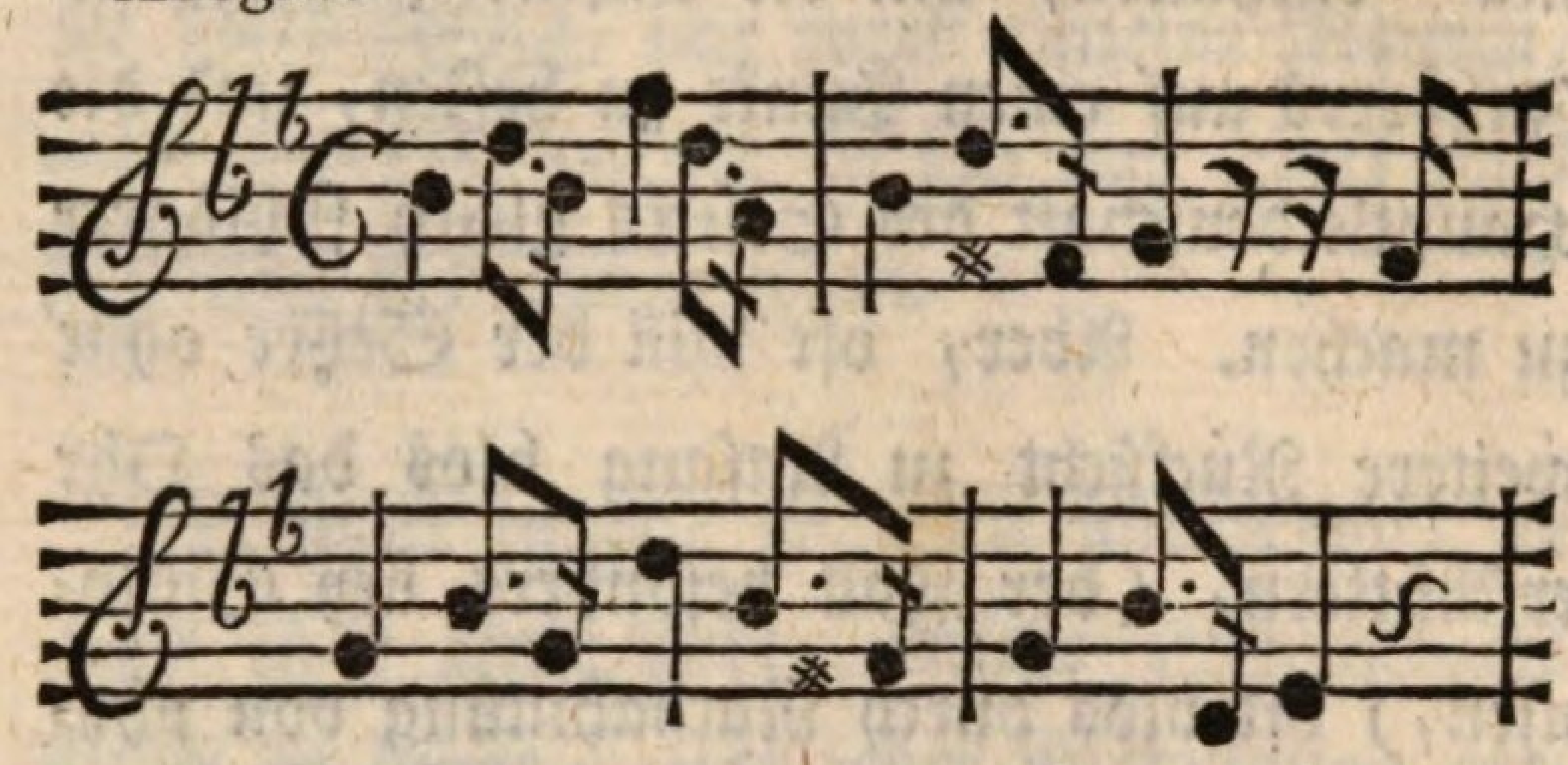
Ausnahmen giebts. Zwar eigentlich sollte jeder Anfang überhaupt, das Thema

ma * enthalten, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf einen Punkt zu heften, und die Hauptleidenschaft des Stücks gleich fühlbarer zu machen. Aber, oft will der Setzer ohne weitere Rücksicht zu Anfang blos das Ohr erschüttern, (der Fall besonders bey Sinfonien,) oft blos durch Nachahmung von physischer Bewegung, zur Empfindung der Leidenschaft vorbereiten, wie zur Leidenschaft des Stolzes durch prächtigen Gang im Einklang: oft wählt er blos deßwegen Gang im Einklang, um sein darauf folgendes Thema mehr in Kontrast zu setzen.

Ich will den Fall durch ein Beyspiel erläutern; ich will den Anfang eines Stücks hersetzen, der kein Thema enthält;

* Der Charackter des Thema für den Zuhörer ist, das fühlbare Gepräg des singbaren.

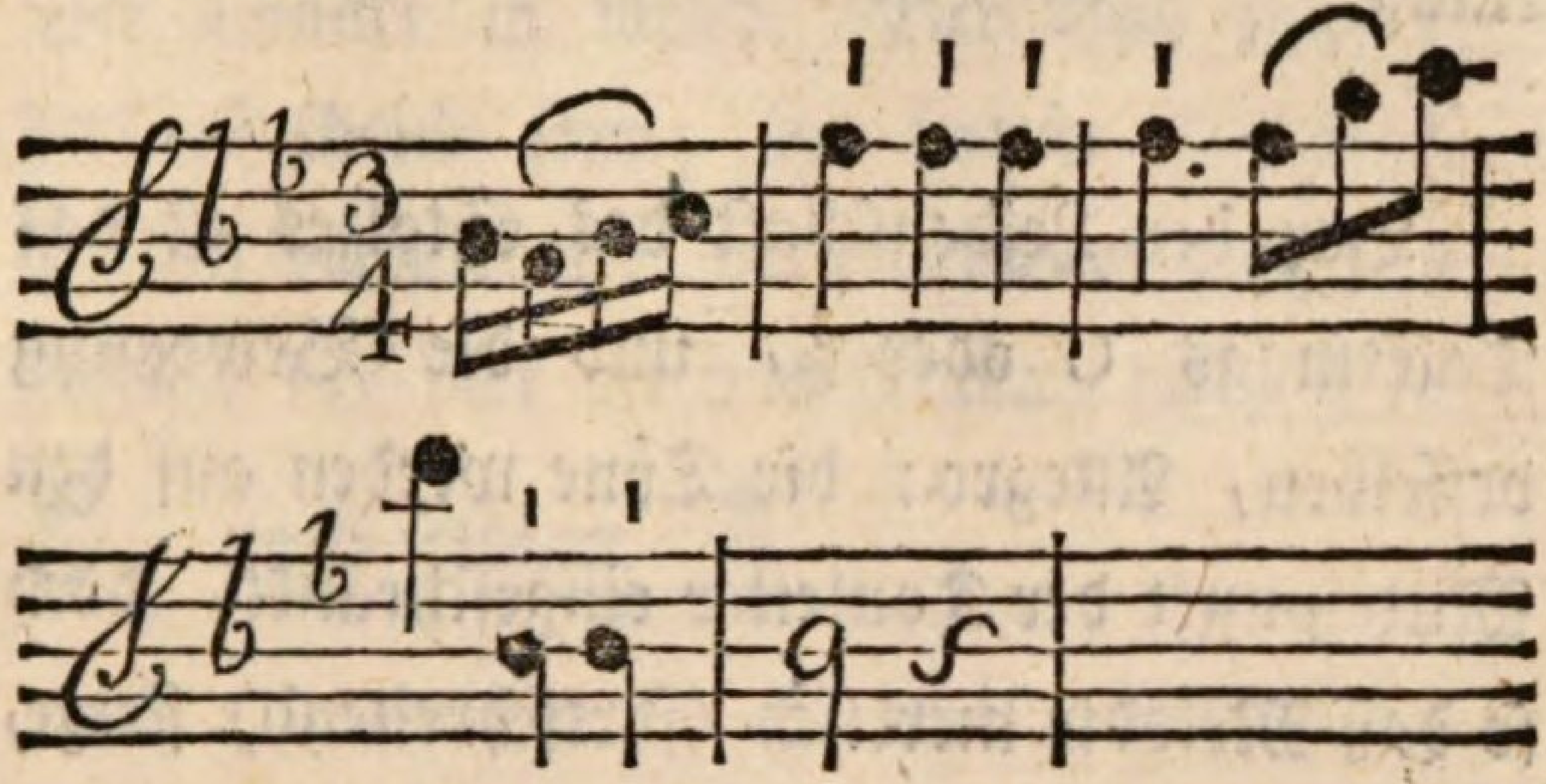
Allegro.



Wird das Kunstohr nicht so gleich fühlen, daß dieser Anfang ohnmöglich Thema seyn könne? Er ist blos Nachahmung der physischen Bewegung des Stolzes, oder einer damit verbundenen (erhebenden) Leidenschaft, und kann keine andere Bedeutung haben, als der Gang dieser Leidenschaft haben kan. Hier ist er nichts weiter, als kontrastirende Vorbereitung.

Ein anderes Beyspiel.

Moderato.



Hier fühl ich Thema; ich fühls daß es Empfindung ist, der zur Leidenschaft, blos Gang und Schatten fehlt; ich fühl die Uebereinstimmung dieser Anfangstöne, mit dem ersten Anfang der Empfindung der Liebe. Der Satz hat zu viel Gesang, zu wenig blos das Ohr füllendes, als daß er nichts, als Vorbereitung seyn sollte.

Thema, für die Leidenschaft des Zorns: singbarer Satz; in der Tacktbewegung , mit Herrschung des Basses, im Dur; —

oder simple Anfangs Vorstellung, durch Einklang.

Bey der Leidenschaft des Stolzes ist das Tacktmaas C oder $\frac{3}{4}$, und die Bewegung desselben, Allegro: die Töne werden auf den Mittelpunkt der Tonleiter eingeschränkt, doch so daß Melodie merklich (fortschreitend) steige, wie sie im ersten Fall oft fallen kan.

Bey der Leidenschaft der Liebe ist Discant Stimme herrschend; das Tacktmaas ist am besten $\frac{2}{4}$ oder auch $\frac{3}{8}$: die Bewegung desselben ist, das Moderato, und Andante: das Thema ist höchst singbar, und so natürlich fliessend, wie Hirtengesang; die Abwechslung der 5 mit der 3 thut hier gute Wirkung; der Baß stimmt in höherer Region mit ein.

Bey der Traurigkeit herrscht Harmonie über Melodie, wie bey der Liebe, die letzte über die erste herrscht. Das Tacktmaas ist

C, die Bewegung — Adagio und Largo. Die Tonart ist weich. Der Baß muß sehr herfürstechend seyn; die hohen Discanttöne werden vermieden; man bedienet sich hauptsächlich der vier viertels Noten: desto seltener

; noch seltener .

Händel wußte dieß in seinem Judas Makkabäus, im ersten Chor vortreflich zu beobachten. „Klagt Söhne Judas, klagt um Zions Leid.“

Klagt, ließ er alle Stimmen im C moll Accord, einen ganzen langen Ton, in der äussersten Tiefe halten.

Ein, die Momente eines ganzen C Tackts, ausfüllender Accord, (wenn dazu noch die Bewegung, die, des Adagio ist,) thut allemal in diesem Betracht sehr viel Wirkung.

Am besten kan man sich hievon im begleiteten Recitativ überzeugen.

Aber die Instrumental Haltung eines ganzen Tackts, sollte eigentlich nur bey der Leidenschaft der Traurigkeit, und ihren Arten, gewählt werden; denn diese Ausfüllung des Gefühls, wird bey schnell vorüber gehenden Leidenschaften (z. B. Zorn) unnatürlich.

Alle Nebenthemata müssen, die Singmusik ausgenommen, aus der ursprünglich herrschenden Leidenschaft des Stücks fliessen, — alle mit ihr verwandt seyn; weil sonst das ganze Stück verworren, und die Hauptempfindung die im Thema liegt, zu versteckt seyn würde.

Singmusik ausgenommen, denn sie bestimmt namentlich die entgegen gesetzte Empfindung; ja sie kan so gar die Quelle der entgegen gesetzten enthalten, sie weiß das

Mittel, sie in der Folge bis zur Unterordnung, oft bis zur Verbindung zu bringen.

Wenn aber in einem blossen Instrumentalstück, dessen ganze Bestimmung es z. B. ist, die Leidenschaft der Liebe zu erregen, ein Nebenthema eingeflochten wird, das z. B. die Leidenschaft des Zorns erregen kan, so entstehet die letzte Leidenschaft ohne Vorbereitung, sie ist also unbestimmte, unerklärliche Leidenschaft, sie verdunkelt die, ihr entgegen gesetzte, statt daß sie sie in ein stärkeres Licht setzen sollte, und das ganze Stück verliert seine bestimmte Bedeutung, oder erweckt das gleichzeitige Gefühl beyder Leidenschaften in mir, — erweckt Eifersucht, die es nicht erwecken will, und soll.

Wer sollte mir bey entgegen gesetzten Leidenschaften sagen, welches die herrschende, welches die untergeordnete sey, vorausgesetzt,

daß beyde eine gleiche Tacktdauer füllen. Deklamation kan es bey der Singmusik thun, und rathsam ists denn für den Setzer, bey der entgegen gesetzten Leidenschaft, Arie in Recitativ, oder redenden Gesang ins Arioso zu verwandeln. Das erste, wenn die entgegen gesetzte Leidenschaft heftiger ist; das zweyte, wenn sie stiller, ruhiger ist.

Die ungleichen Grade des sinnlichen Wohlgefallens bey Instrumentalmusik (in Rücksicht auf Intonation) sind in sich selbst Beweiß, der unterschiedlichen Vollkommenheit der Instrumente selbst, und ihrer nähern oder entferntern Beziehung, auf diese oder jene sich eingebildete Leidenschaft.

---

Alle unsere Leidenschaften werden durch die Art der sinnlichen Eindrücke modificiert; oder entspringen aus Gesinnungen, die von diesen Eindrücken bestimmt werden.

Es kommt also sehr viel darauf an, daß der Setzer, die Beziehung der Instrumental Intonation, auf den Ton dieser oder jener Leidenschaft sich denke, festsetze, und treffend wähle; mit der strengsten Rücksicht, auf Umfang, Höhe und Tiefe des Instruments.

Diese Beziehung ist äusserst entfernt. An sich ist Intonation nicht leidenschaftlich; aber die Leidenschaft, die hauptsächlich in der Abänd'rung der Melodie liegt, soll auch nur dadurch modificiert, und schattirt werden.

Aber nicht gleichgültig ists, ob man ausser den nothwendigen Saiteninstrumenten, zur Abänderung der festgesetzten Leidenschaft, Oboen oder Horn, Flöten oder Trompete, rc. wähle. Aus dem Gesichtspunkt der Sanftheit, oder Stärke, der Höhe oder Tiefe, des Lichts oder Schattens, des leisen Geflüsters oder Durchdrangs, der Nerven leichten kützelnden Berührung oder Durcherschütterung,

werden die begleitenden Instrumente gewählt, und ihr Verhältniß zur herrschenden Leidenschaft wird fest gesetzt, -- nicht in so ferne dieses oder jenes Instrument, diese oder jene Verwandtschaft mit der Natur der Leidenschaft haben kan, sondern in so ferne diese Verwandtschaft auf ihre physischen Aeussrungen, und Stärke oder Schwäche der Bewegung gegründet seyn kan.

Was Licht in der Malerey ist, ist hoher Ton in der Tonkunst, was Schatten in der Malerey ist, ist tiefer Ton. Eben die sichtbaren Gegenstände die viel Licht erfordern, erfordern in der Tonkunst übergepflanzt, (d. h. hörbar gemacht, wenns möglich ist) viel Tiefe.

Wie schöne Gegenstände in der Malerey, lichte Farben heischen, so heischen in der Tonkunst, ruhige Leidenschaften, hohe Töne. Tiefe Töne sind heftigen Leidenschaften eben

so entsprechend, wie gebrochne Schatten, unangenehmen Gegenständen des Augs.

Je heftiger demnach eine Leidenschaft ist, desto mehr ist sie in die Gegend des Basses, eingeschränkt, je sanfter sie ist, desto mehr in die hohe Gegend des Diskants.

Zorn ist die Baßartigste, Liebe die Diskantartigste Leidenschaft. Stolz ist vielleicht Tenor, Traurigkeit Altartig.

## Region.

Die Weite für alle Diskant Stimmen von d bis $\bar{\bar{e}}$. Für alle hohe Alt Stimmen $\bar{c}$ — $\bar{\bar{c}}$. Tenor eine Oktav tiefer, als Diskant. Baß eine 8 tiefer, als Alt.

Jedes Instrument ist entweder Diskant, oder Tenor, oder Baßartig.

Diskantartige Instrumente sind, die Violinen, die Oboen, die Flöten.

Tenorartige, das Horn, die Viola, (vielleicht eine Vermischung von Tenor und Alt.)

Baßartige. Violoncello, Basson, und Contervioloon.

Gemerkt, daß ich hier auf die Verbindung der Instrumente in der Begleitung, mein Augenmerk richte, und Concert abziehe. Denn Horn, Viola, Violoncell und Basson überschreiten ihre Gränzen, wenn sie als Helden schimmern.

Oboe ist das eigentliche Instrument der Liebe, der Stille, Ruhe, und der sanften Freude. Sie ist der menschlichen Stimme am nächsten verwandt, diese Verwandtschaft

mag sich nun gründen worauf sie will. Sie mildert.

Flöte * hat nicht das weiche, --- nicht das schmelzende, aber sie ist hell und klar. herrliches Instrument zum Aufblicken. Instrument der lauterern Freude, der Erhebung, und der Zufriedenheit. Sie erheitert.

(In beyden Instrumenten muß man das Hinaufsteigen in die äussersten Gränzen der Oktav, den Gebrauch des Stockato, oder einen abgestossenen Vortrag der Noten, alle unregelmäßigen Sprünge, und gebrochene

* Der Flöte stille Schmeicheleyen
Sind, holde Liebe, dir geweiht.
Die Schwehrmuth seufzt mit traur'gen Tönen,
O Laute, zärtlich oft aus dir.
Die sanften Sorgen junger Schönen
Versüßt das scherzende Clavier.

v. Cronegk.

Intervalle vermeiden. Sie sind vorzüglich Aushaltungs Instrumente. *

Das Horn ist theils ermunternd, ausfüllend, erhebend, theils schatticht und schauderhaft; je nachdem es in der Begleitung angewendet wird.

Eben so hängts vom Setzer ab, ob er den Basson erhebend, oder klagend machen wolle, ob er es mehr stillstehend, als fortschreitend, seyn solle.

(Er verträgt nur solche allmählige Gänge, welche eine natürliche Fortschreitung, und die leichtesten Uebergänge von einem Ton, in den andern haben.)

Die Geige kan alle verschiedene Arten, des musikalischen Ausdrucks erreichen.

* Siehe C. Avison.

Trompete erweckt und belebt.

(Noch einmal; warum hat man einige so vorzügliche Instrumente abkommen lassen??

## Verhältniß der Entfernung und Nähe.

Dem tiefsten Baßton sagt Sulzer kan kein Ton näher, als auf eine Oktav kommen. Hohe concertirende Stimmen können nicht einen tiefen Baß zur Begleitung haben. Der begleitende Baß kan sich überhaupt von den concertirenden Stimmen nicht weiter, als bis in die zweyte Oktav entfernen, ihnen aber auch nie näher kommen, als auf eine Oktav. Nur wenn Mittelstimmen vorhanden sind, kan sich der Baß von den Hauptstimmen noch um eine Oktav tiefer entfernen.

Der Baß ist die wichtigste Partie, ihm müssen alle Stimmen unterordnet seyn:

denn jeder Hauptton ist in der Harmonie des Basses gegründet.

Kommt der begleitende Baß den obern Stimmen näher, als reine Oktav, so wird Harmonie gestöhrt; ist er allzusehr von ihnen entfernt, so ist das Verhältniß nicht faßlich genug.

Einfache Bässe, ohne französische übertriebene Simplicität, sind die besten. Der Baß muß allemal eine herrschende Stärke haben, und gut besetzt seyn. Seine erste Pflicht ist, den Grundton anzuhalten, damit die obern Stimmen ihre Wirkungen gegen ihn thun können.

Der Baß steigt, wenn die obern Stimmen fallen. *

Wahl

* Sulzers Theorie.

Wahl der Instrumente, zu den vier Hauptleidenschaften.

## Zorn.

Violinen, Viola, Horn, Violoncell, Basson, Conterviolon.

## Stolz.

Violinen, Viola, Trompete, Violoncell und Basson.

## Liebe.

Violinen, Viola, Flöten, Horn, Violoncell und Basson.

## Traurigkeit.

Violinen, Viola, Oboen, Horn, Basson und Conterviolon.

Ausnahmen werden gemacht, durch die Grade der herrschenden Leidenschaft, und ihre Mischungen.

Man erweitre mich nicht zu sehr; ich denke mir den Setzer, wie er eine von diesen Leidenschaften schildern will, — und nichts als sie schildert; also, nicht Setzer überhaupt, — Gelegenheits Setzer.

Unanwendlich, und von wiedriger Wirkung würde mein Satz seyn, wenn man ihn z. B. auf Sinfonie anwenden wollte.

Sinfonie kan alle Instrumente vertragen, weil sie oft alle musikalische Leidenschaften abwechselnd erregen kan.

Freylich sind diese Uebergänge in der Sinfonie oft so schnell, daß sie schon wieder eine andere Leidenschaft bearbeitet, noch ehe wir an der vorigen Theil nehmen konnten.

Auch blos als Vorbereitungsstück, deucht mir, hat die Sinfonie ein Recht, sich aller dieser Instrumente zu bedienen, — nicht um durch Anwendung dieses oder jenes Instruments, diese oder jene, seiner Natur entsprechende Leidenschaft zu erregen, — sondern aufzublicken, zu schattiren, eine blosse, durch und durch herrschende Empfindung.

Die Begleitung ist da, um das Gefühl des Accords, und in ihm, das, der Harmonie zu erregen, und zu unterhalten.

Die diskantartigen Nebenstimmen * haben in der Begleitung das Verhältniß, 1 — 2, und halten den Ton, in dem die herrschenden Saiteninstrumente fortschreiten. Oder sie gehen zur Verstärkung im Einklang mit den Violinen; oder wenn sie herrschend sind, ver-



* Oboe und Flöte.

treten die Saiteninstrumente ihre Stelle, stossen entweder an, oder halten füllende Harmonie.

Das Horn stößt, da wo Leidenschaft schattiert wird, die Bestandnote an, — oder hält sie, bebend.

Halbe Töne, sind Töne der Leidenschaften, sagt Sulzer. Jeder halbe Ton, hat seinen Verhältnissen nach, mehr Beziehung auf die Klasse der niederschlagenden, und widerwärtigen Leidenschaften, als ein ganzer; der, mehr Beziehung auf die erhebenden hat. *

* Der Satz ist richtig. Das Ohr soll richten; — das Ohr, dessen Feinigkeit, (Feinheit) um den Unterschied der Töne zu finden, ohngefehr 10000 mal grösser ist, als derselbe, des Gesichts, um die Farben zu unterscheiden. (Hist. de l'Acad. en 1713. mem. pag. 325.) Das Ohr dessen Feinheit so groß ist, daß,

Willst du Leidenschaft der Traurigkeit erregen, so erwähle weiche Tonart; willst du Leidenschaft des Zorns erregen, so erwähle — harte. Die erhebendste Tonart ist a ✕, — auch e ✕, und d ✕.

Die Bewegung des Tackts, oder Momentengang, wird durch die Natur der Bewegung der Leidenschaften bestimmt.

Allegro, Adagio, Presto, sind die drey Bestandtheile, jeder Bewegung, aber bis auf den völligen Punkt noch nicht bestimmt: nur in Beziehung aufs Thema bestimmlich; also verhältnißmäßige Termen.



wenn man zwey klingende Saiten auf einem Monochord zum Einklang gebracht hat, und die eine von beyden, auf den zwey tausendsten Theil an ihrer Länge verkürzt, ein genaues Ohr, die Dissonanz, welche doch nur, der 186ste Theil eines Tons ist, vernimmt.

Auch Ton, auch Tacktmaas * hat eine Beziehung, auf die Bestimmung ihrer Geschwindigkeit.

Die Bewegung eines Allegro, im $\frac{3}{8}$ Tackt, ist geschwinder, als die, des Allegro im $\frac{2}{4}$ Tackt. Die Bewegung eines Adagio im $\frac{3}{4}$ Tackt, langsamer, als im $\frac{2}{4}$.

Die feinern Abändrungen der Geschwindigkeit, oder Langsamkeit, hangen vom Gefühl des Spielers, und von der nähern Bestimmung des Setzers ab.

Aber überhaupt bezeichnet

**Allegro;**

einen hurtigen, etwas geschwinden, und muntern Gang.

* Unsere gegenwärtige Theilungen der Zeit, oder des Tackts, enthalten noch lange nicht, alle mögliche Mannigfaltigkeiten des Zeitmaasses.

## Allegretto.

Einen um die Hälfte nach allen drey Stücken, verminderten.

## Allegro di molto, oder Assai.

Einen um die Hälfte nach allen drey Stücken vermehrten.

## Presto assai, oder prestißimo.

Einen möglichst geschwinden, und muntern Gang.

## Andante.

Einen Gang, der zwischen dem langsamen, und geschwinden die Mitte hält.

## Adagio.

Einen um die Hälfte vermehrten langsamen.

Largo.

Einen höchst langsamen.

Grave.

Einen langsam gravitätischen.

Menuet oder vielmehr Polonoise.

Einen mittelmäßig geschwind gravitätischen.

Allegro mästoso.

Einen geschwind gravitätischen.

Allegro schickt sich für den Ausdruck, der muntern Leidenschaften; der Freude, Indignation; des Stolzes, — der Erhebung.

Allegro assai, oder Presto, für die Leidenschaft des Zorns, — auch des lebhaftesten Vergnügens.

Andante entspricht, der Bewegung einer Gelassenheit, des Friedens und der Liebe.

Adagio * wird für die Leidenschaft der Traurigkeit, und vermischte Liebe gewählt.

Largo, ** ist für den stärksten Grad der Traurigkeit, zu empfehlen.

## Noch einige Beziehungen auf die Leidenschaften.

Bey ruhigen und sanften Leidenschaften, (als z. B. der Liebe,) ändern öftere und

* Das Adagio muß zärtlich und schmachtend gespielt werden. Jeder Ton wird deutlich und bedächtlich angegeben. Die Melodie ist höchst einfach. Es darf auch wegen seiner Anstrengung nicht zu lange dauern.

** Largo wird mit Bebung, und der längsten Noten Aushaltung, und Ziehung vorgetragen.

plötzliche Abweichungen, öftere und plötzliche Aendrungen des Tons, — starker Kontrast der Töne, — zugleich die Natur derselben; aber der Natur des Stolzes und Zorns sind sie gemäß.

Bebung, diese wellenförmige Rundung eines Tons, während seiner Dauer, ist augenblickliche Schattirung einer gegebenen Leidenschaft; augenblickliche Verbindung ihrer Stärke und Schwäche, ihrer Höhe und Tiefe, und thut besonders ihre stärkste Wirkung bey der Leidenschaft der Traurigkeit.

Natur des Zorns leidet diesen Stillstand selten.

Jede vier viertels Note, bekommt wenigstens im Adagio Bebung, jede — unter einem Ferma.

Bindung ist überhaupt harmonisch, und da vorzüglich von guter Wirkung, wo zwey gegen einander laufende Empfindungen ausgedruckt werden sollen.

Chromatische Fortschreitung ist für die Traurigkeit, und, mit Bestimmung des entsprechenden Tacktgangs, für den Zorn, zu empfehlen. Für die Leidenschaft der Liebe hat diese Fortschreitnng zu wenig Harmonie. Das Gefühl der Traurigkeit wird lebhafter, wenn diese Fortschreitung aufsteigend ist.

Unter allen Dissonanzen, die entweder die Natur der Leidenschaft selbst erfordern kan, oder die, im gegenseitigen Fall, für Contrast gebraucht werden müssen, treibt die übermäßige Prime, die Leidenschaft höher, durch das gemeinschaftliche der Natur des Gangs; — und spannt dadurch, daß sie des folgenden Tons Erwartung, erweckt.

Abwechselnde, — unangenehme — ihre Wendung schnell verwechselnde Leidenschaften, erfordern oft sehr abstechende, — sehr entfernte Ton Ausweichungen: — also enharmonische Uebergänge.

Jede Leidenschaft muß (in der Folge) ihren Ruhepunkt haben, — wo sie entweder ausruht, um heftiger wieder fortfahren zu können; oder, wo sie gleichsam abgekühlt zu klagen, oder etwas stiller sich zu verwundern scheint.

Je stärker die Leidenschaft im Fortschritt wurde, desto natürlicher ist Ferma 𝄐

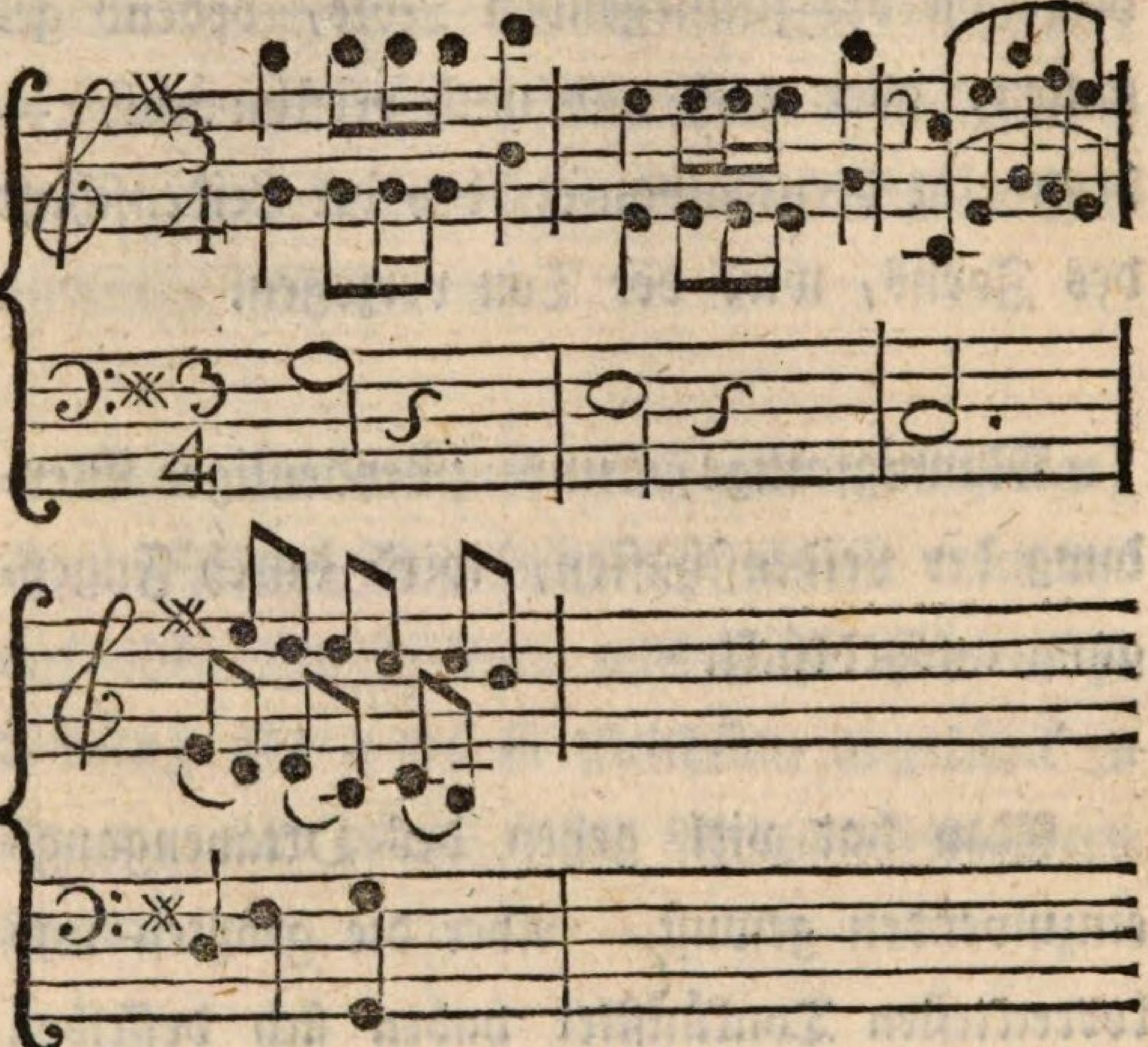
Bey der Leidenschaft des Zorns, kan Ferma, urplötzlich den Gang hemmen; bey der Leidenschaft der Traurigkeit darf dieser Ruhepunkt nicht so ohngefehr seyn.

Bey der Leidenschaft der Traurigkeit wird der Ton der stillliegenden Note, bebend gehalten, oder nach und nach verschwächt, — denn eine Generalpause: bey der Leidenschaft des Zorns, wird der Ton verzogen.

Mannigfaltige, und zweydeutige Wendung der Leidenschaften, wird durch Fugengang ausgedrückt.

Man hat viel gegen des Oktavengangs einzuwenden gewust. Aber die größten und korrecktesten Tonkünstler haben sich desselben bedient, und ihm selbst, dadurch Bürgerrecht, wenigstens Recht der Nachsicht, verschaft. Er thut, nicht zu oft, und am rechten Fleck gebraucht, sehr gute Wirkung. Eichner ist redendes Beyspiel. Ueberhaupt darf er (damit er deutlich sey,) nicht in eine zu tiefe Region eingeschränkt, und eigentlich nur bey angenehmen, und ruhigen Leidenschaften gebraucht werden.

Hier ist ein Beyspiel:



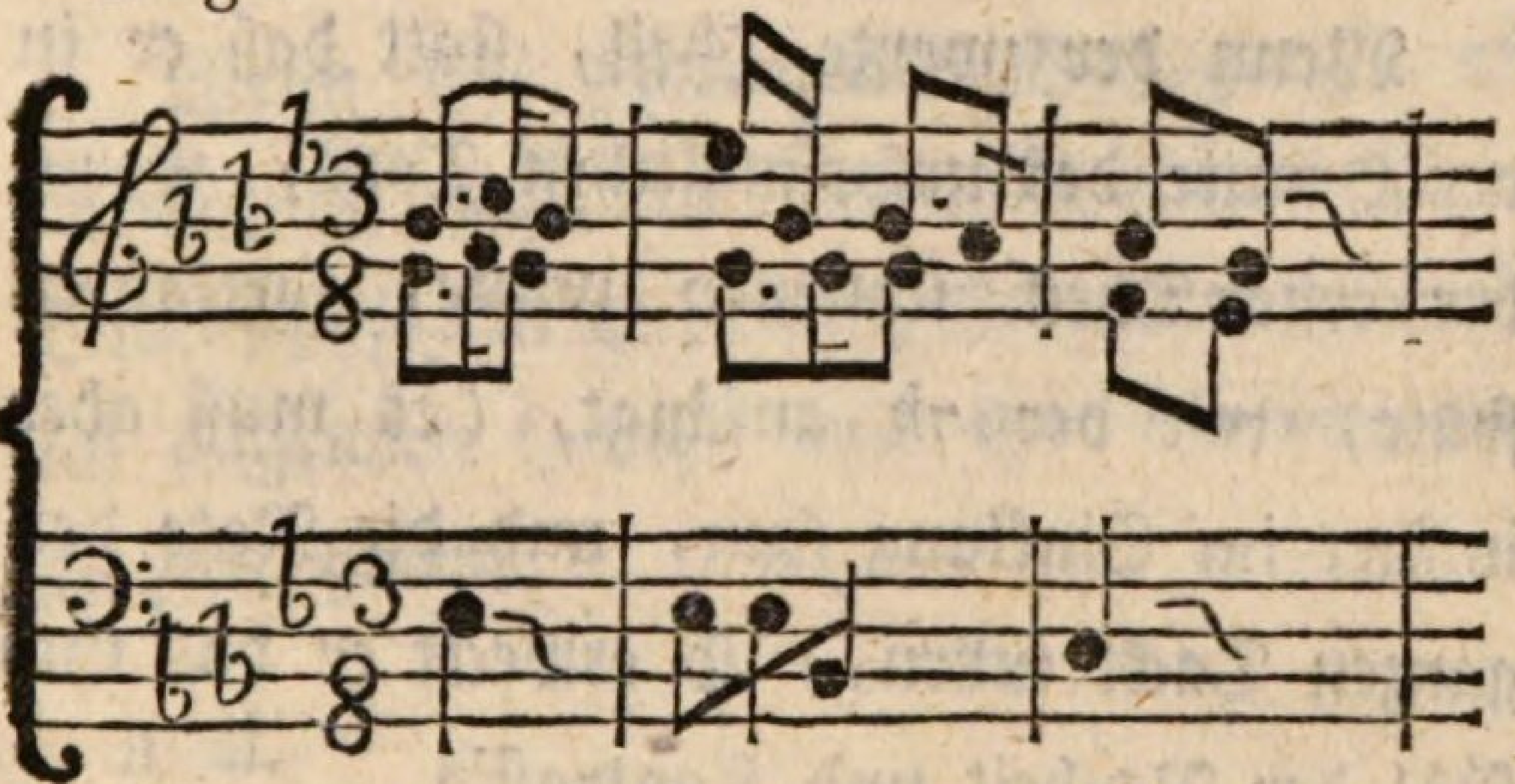
Je heftiger eine Leidenschaft ihrer Natur nach ist, oder in der Progreßion wird, desto måßiger ist der Gebrauch dieses Oktavengangs einzuschrånken.

Verstårkung einer ruhigen, niederschlagenden Leidenschaft, — selbst für das Gefühl der Erwartung, eine angenehme Tåu-

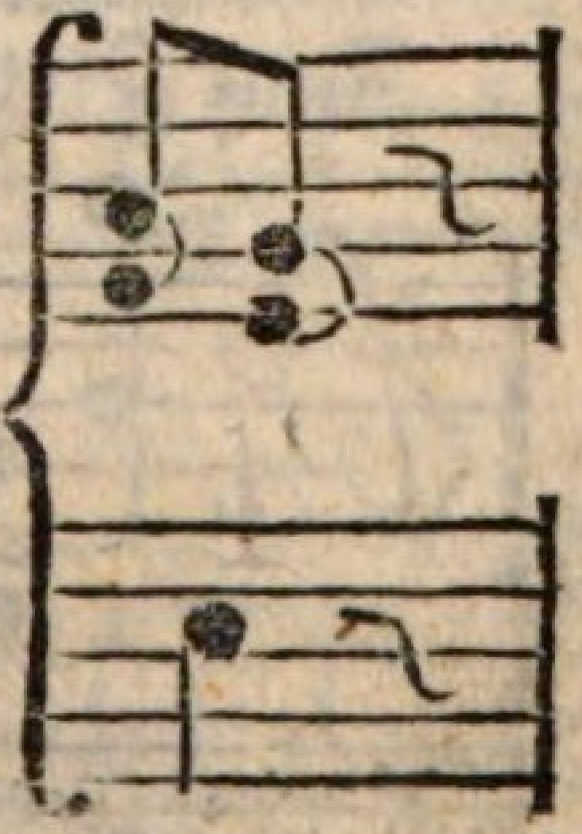
schung; — Bizarrerie ist's: wenn der Baß, an statt in die Oktav wieder einzufallen, und die Empfindung zu endigen, in die Sexte eintritt. Dieser Fall ist unvermuthet, und selbst durch eine Art von Neuheit interessant.

Ich will ein Beyspiel aus meinem Lieblings Setzer hersetzen.

Largo.



Dem ordentlichen Gang der Empfindung nach, sollte der letzte Tackt so heissen:



Manchmal kans Ruhepunkt seyn.

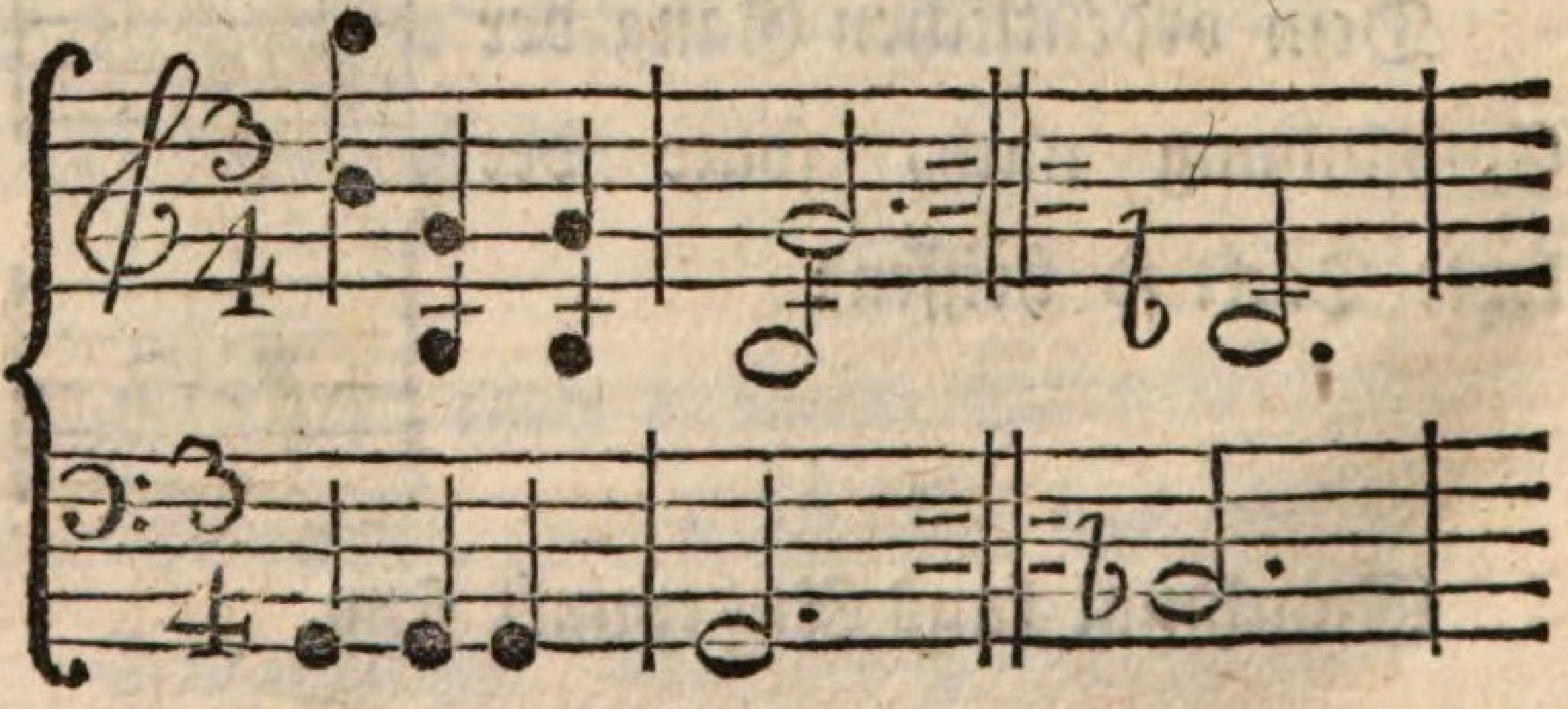
Wenn die Leidenschaft heftig ist, so würde diese Figur von entgegen gesetzter Wirkung seyn.

Heftige Leidenschaft empört sich über alles, was ihr in Gang kommt, um ihn zu hemmen.

Ueberhaupt ist's nicht Figur fürs Allegro.

Wenn der zweyte Theil, statt daß er in der Quinte des ursprünglichen Tons, worin der erste Theil schliessen muste, fortfahren sollte, mit der $7^b$ anfängt, (es muß aber immer im Einklang seyn, und die Note den ganzen Tackt füllen,) so erweckt er das Gefühl der Neuheit und Kontrast's.

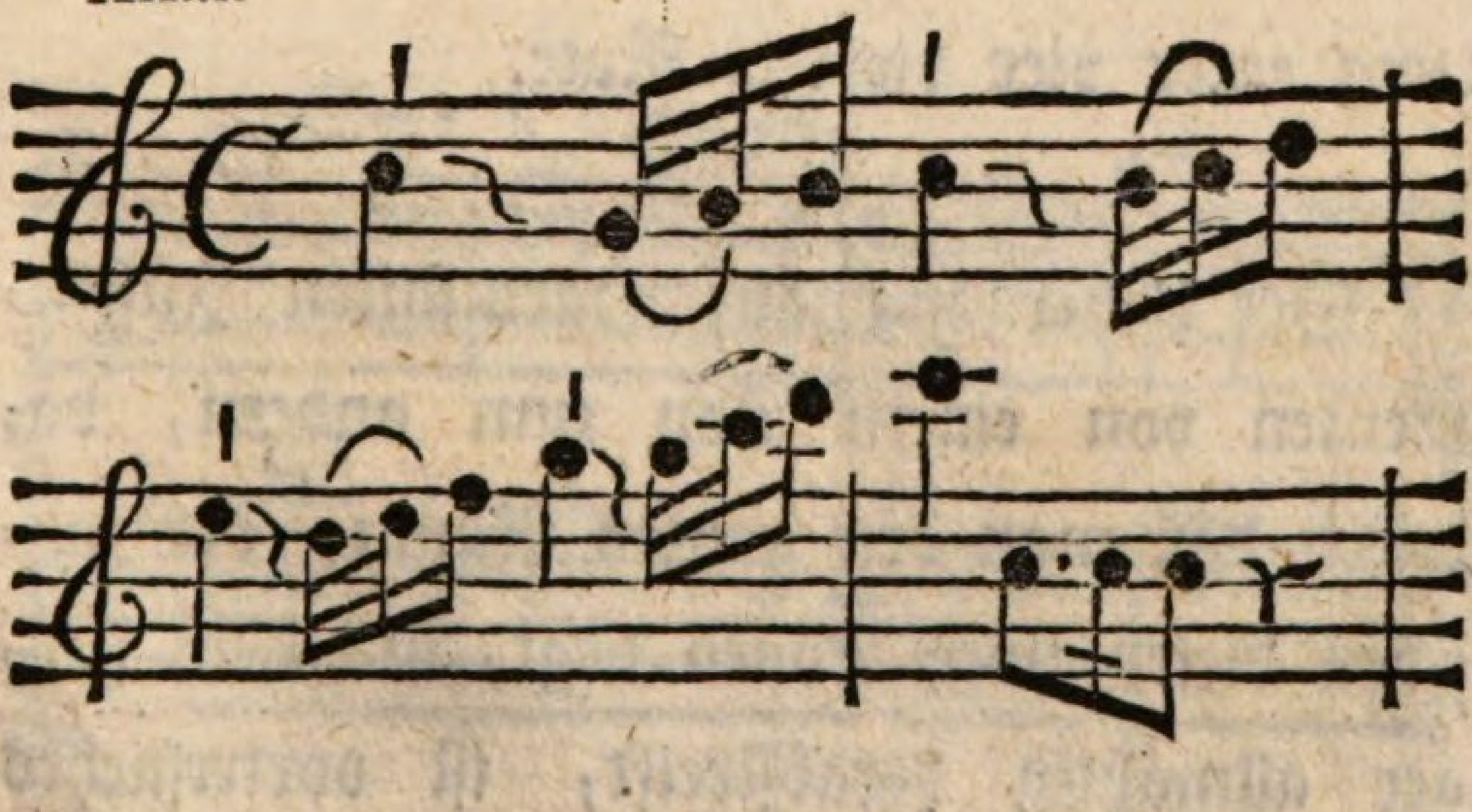
Zum Beyspiel:



Ich will den Gebrauch dieser Figur weder rechtfertigen, noch widerlegen. Auffallend ist er allemal, aber eben deßwegen kan er oft gut zur Schattierung seyn. Nur will ich rathen, behutsam und sparsam damit umzugehen; eine gute Figur für den Schrecken; überhaupt für eine merkliche Stärke, einer heftigen Leidenschaft. --- Zorn.

Wenn jede schnurrende Bewegung, als Bewegung, mit der Bewegung einer heftigen Leidenschaft, in Beziehung stehen kan, so will ich folgenden Gang, und ihm ähnliche empfohlen haben.

Assai.



Zorn und Wuth können sehr gut dadurch ausgedruckt werden Je geschwinder die Bewegung des Tackts ist, desto mehr gewinnt diese Figur. Im Adagio würde sie ihren Werth verliehren. Wohl gemerkt; daß das völlige Gefühl der Ruhe, erst durch den Einfall, in den ursprünglichen Ton, festgesetzt werden kan.

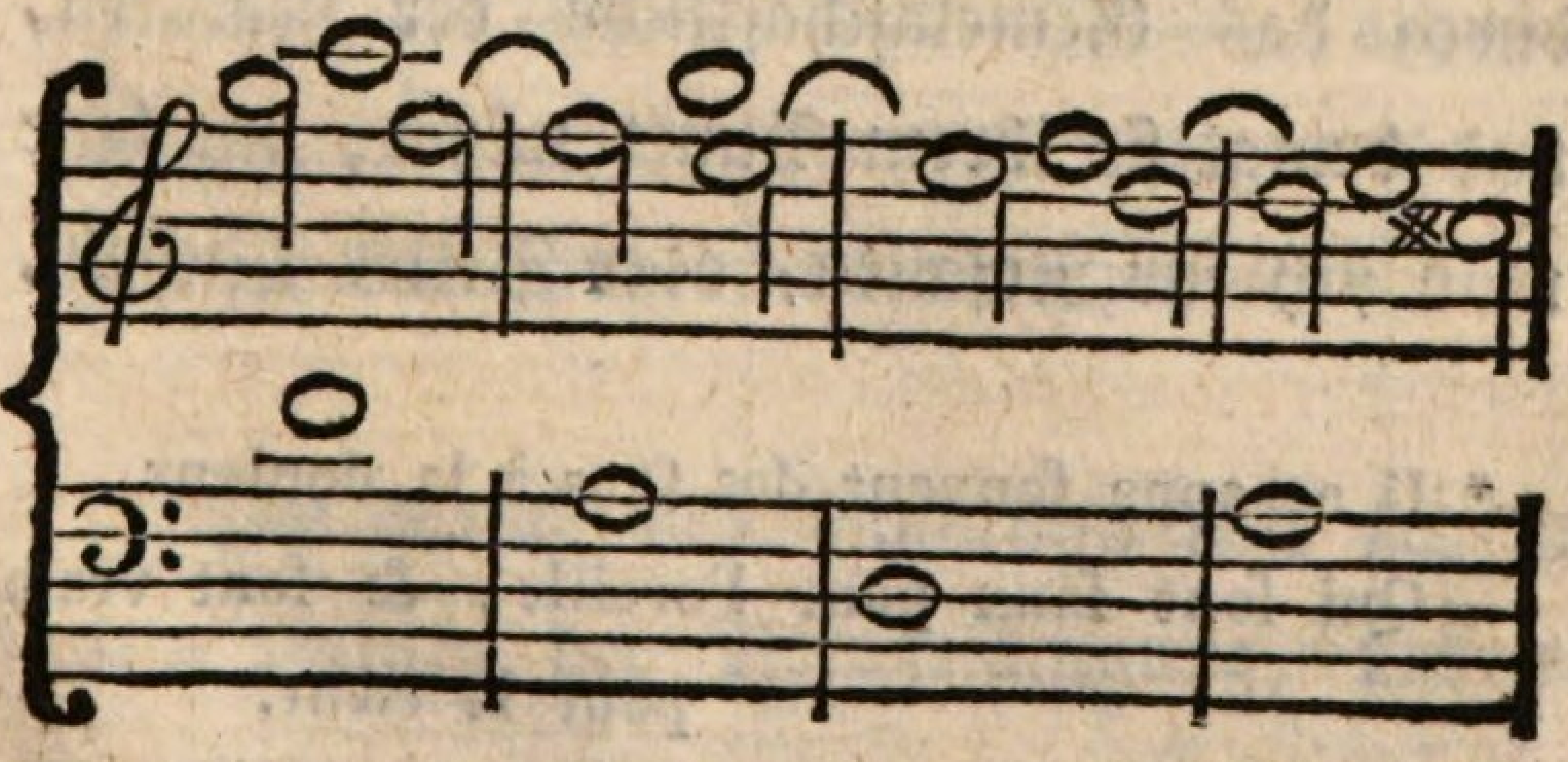
Das Stockato ist geschickt Zorn, und Stolz, (besonders Stolz,) und denn jede erhebende Leidenschaft auszudrücken.

Desto entsprechender der Leidenschaft der Traurigkeit und Liebe, ist die ruhige Aushaltung einer vier viertels Note.

Der Uebergang auf Darmsaiten Instrumenten von einem Ton zum andern, dadurch daß man den ganzen Raum, der zwischen diesen zwey Tönen liegt, mit dem Finger allmählig herabstreift, ist vortrefliches

Mittel, eine Leidenschaft zu kontrastiren, zu erheben, — zu schattieren: nur muß die Tacktbewegung sehr langsam seyn, und die Note entweder Haltnote seyn, oder wenigstens einen ganzen Tackt ausfüllen. Durch nichts kan die Leidenschaft der Traurigkeit, in der gegebenen kleinsten Zeit mehr ausgedrückt werden.

Die Auflösung der Secunde in die Terz, ist kontrastirend; erhöht das Gefühl der Uebereinstimmung, und ist besonders da von guter Wirkung, wo der Gang der Leidenschaft etwas verworren ist.



Eine lange Folge von Consonanzen macht eckelhaft, wie das zu lange dauernde Gefühl der Verhältnisse, und der Konformität.

Dissonanzen sind Salz. * Gewisse Leidenschaften sind ohne sie nicht auszudrücken; aber zu viel Dissonanzen ermüden. Ich kan mir keine Musik ohne Dissonanzen denken, weil ich mir keine Leidenschaft, wies säuselnde Frühlings Lüftgen denken kan, — keine, im immer gleichen Gang, — keine ohne Kontrast.

Aufsteigende — und um Tonarten aufsteigende Melodie, erhöht jede Empfindung durch das Gemeinschaftliche der Naturen, und bringt sie ihrem Punkt näher; nur hüte man sich für Rosalien, oder Vetter Micheln.

* Il echappe souvent des sons à la douleur
Qui sont faux pour l'oreille, & sont vrais pour le cœur.

*Dorat.*

Absteigende hat die gegenseitige Wirkung.

Gang im Einklang ist fähig, die Leidenschaft des Zorns und Stolzes, kurz — jede erhebende, zu verstärken. Theils durch die Macht des vermehrten Schalls, theils durch Congruenz.

Dadurch daß man in die Quinte des ursprünglichen Tons übergeht, (dieß geschicht in jedem Stück) kan man zwey Leidenschaften mit einander verbinden; oder vielmehr man kan in eine andere übergehen.

Noch ein Mittel zur Verstärkung der Leidenschaft ist's mit einer Stimme anzufangen, und eine nach der andern, nach einigen Täckten Pause, einfallen zu lassen.

Die Natur des Eindrucks läßt sich aus dem Gefühl der Vervielfältigung, und des

allmähligen Anwachsens erklären. Im Gluck findet man unerreichbare Beyspiele davon.

Baß kan eben so wohl anfangen als Violine. Er im Adagio; Violine im Allegro.

Im Adagio wird das Gefühl der Traurigkeit ungemein dadurch verstärket; im Allegro das, des Stolzes, und der Erhebung.

Triller und Cadenzen schweigen, wo Leidenschaften sprechen.

Schrecken, (Erregung der Empfindung desselben) ist, ohne Anzeige seiner Quelle, oder ohne Vorbereitung der Handlung, — also ohne Poesie und Pantomime, unerreichbar für die Tonkunst.

Sulzer sagt, wo die Gegenstände der Empfindung selbst müssen geschildert, oder

kennbar gemacht werden, da hat die Musik, die Unterstützung der Sprache nöthig.

Schrecken ist Verwirrung, die aus Vergrösserung der Bilder, und ihrer Eindrücke Heftigkeit, entsteht.

Die Musik allein, hat die Macht nicht, diese Bilder zu bezeichnen: der Gegenstand des Schreckens muß sichtbar, oder hörbar seyn.

In einer Pantomime, die ich vor zwey Jahren, für ein kleines Theater von Liebhabern zu setzen, das Vergnügen hatte, drückte ich den Schrecken, so aus. Ich erwählte C Tackt. Die Bewegung desselben war's Allegro. Eine viertels Note wurde beym Aufschlag, abgestossen, auf sie wurden drey viertel pausiert, alles im Einklang. Aber da sah man auch die Wirkung des Schre-

ckens im Manne; und den Gegenstand desselben, im Objeckt.

Schmerz, kan den musikalichen Ausdruck nicht erreichen. Denn, sagt Webb; die Musik ist nicht allein Kunst der Nachahmung, sondern auch Kunst des Eindrucks: das heißt, wenn ich ihn recht verstehe; „ wenn auch die Bewegung des Schmerzens erreichbar für die Tonkunst ist, so ist der Eindruck nicht so bestimmt, daß er sogleich die Leidenschaft des Schmerzens erregen sollte. “ Ihre Eindrücke müssen immer angenehm seyn: hier ist mehr geschlossen, als folgen kan. Wenn ihre Eindrücke immer angenehm seyn müssen, so folgt blos, daß es Geschmack widrig seyn würde, Schmerz zu erregen, — nicht, daß Schmerz unerreichbar für den musikalischen Ausdruck sey.

Noch einen Grund, dünckt mir, hat Webb übergangen. Jeder Schmerz hat,

wenigstens eine kleine Mischung, körperlicher widriger Empfindung; (Schmerz ist überhaupt hier, zu unbestimmt,) — und jede körperliche Empfindung ist nicht in der Tonkunst auszudrücken.

Also — jede Leidenschaft, die eine Mischung des Schmerzens hat, ist unmusikalisch.

Scham ist Schmerz über eigene geistige Unvollkommenheiten.

Neid, Schmerz über die Vollkommenheiten anderer, in einem widrigen Verhältniß auf mich gedacht; Haß, Schmerz über die geistigen Unvollkommenheiten anderer, in Beziehung, auf meine Vollkommenheiten gedacht.

Scham, Neid, Haß, sind also dem musikalischen Ausdruck, unerreichbar.

Der Dichter (sagt Batteux, wenn er von der lyrischen Poesie redet) muß die Empfindungen, der Verwunderung, der Dankbarkeit, der Freude, der Traurigkeit, --- des Hasses ausdrücken.

Batteux denk ich, ist also widerlegt.

Empfindungen, nicht Ideen soll Tonkunst erregen, sie soll nicht malen, sondern rühren, aus dem Grund verwarf ich oben, die Erklärung Avisons.

Diejenigen Stellen der Melodie, sagt Sulzer, wodurch man Töne, und Bewegungen aus der leblosen Natur, genau nachzuahmen sucht, haben keinen Werth.

Webb: „die Musik hat kein anderes Mittel einen sichtbaren Gegenstand vorzustellen, als das Vermögen, in der Seele, eben die Bewegungen herfür zu bringen, welche

wir natürlicher Weise fühlen würden, wenn dieser Gegenstand gegenwärtig wäre. "

Aber, hat sie dieß Vermögen? Hat sie es ausser dem Gesang? — ohne Bestimmung des Gegenstandes in der Pantomime?

Im komischen kan man mahlen; Hiller drückt das Wiehern der Pferde, das Bellen der Hunde, und das Geschrey der Jäger aus. Mit Recht. Dadurch wird das Gefühl des komischen erhöht. Aber, — wie wenig beweisen komische Opern!

Zu sehr übertrieben es Telemann, und Matheson in diesem Stück: der erste wollte durch das Abknippen der Töne auf der Violine, das Annageln am Creutz ausdrücken; der letzte malt so gar einen Regenbogen in der Partitur.

Vivaldi komponierte Jahrszeiten.

(Hieher gehören auch die Nachahmungen des Flageolets, der Waldhörner, Sackpfeifen, u. s. f. auf der Violine; und der Zitter auf dem Clavier, die Fleischer gebraucht, und — verwirft.)

Wenn der Setzer in der Singmusik eine Figur auszudrücken sich bemüht, d. h. wenn er sich mehr an ein Vergleichungsbild, als an den ganzen Ausdruck überhaupt bindet, mehr an Wort, als an die, durch ihre Verbindung ausgedrückte Empfindung, so mahlt er, und wird geschmacklos.

Jede mit dem Wort, Erhöhung, oder Auffahrt, oder Aufsteigen, aufsteigende und blos dadurch characterisierte Melodie — ist Mahlerey.

Aber im Ganzen kan der Setzer, den Affeckt zu erreichen suchen, der mit den besondern Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat. Wenn das Bild im Gesang bestimmt ist, oder wenn es in der Pantomime kan sichtbar gemacht werden, so kan der Setzer, die Empfindung, die schon bestimmt ist, durch die Begleitung verstärken oder schwächen. Oder er kan eben die Empfindung in mir zu erregen suchen, die das Bild, durch seine Natur in mir erweckt; wenn anders, die Nachahmung, mit dem Urbild, gleiche Natur der Bewegung und des Eindrucks haben kan. So läßt Hiller, während des Sturms, eine wilde, rauschende Sinfonie spielen, um bey den Zuhörern dieselbe Empfindung zu erregen, die Sturm erregt; das heißt: nicht um die Idee, sondern die Empfindung des Sturms zu erregen. Brausen ist das gemeinschaftliche beyder Naturen.

Aus drey unterschiedlichen Gesichtpunkten, denk ich mir den Setzer. Er setzt entweder für die Kirche, oder Kammer, oder Theater.

Dadurch entstehen drey Stile, die sich durch Adel, Pracht und Wahrheit, unterscheiden.

Jede Oper, und jede Kammermusik, wird durch Sinfonie eröfnet. Sinfonie kan in keiner Rücksicht, unter keinem Schein, in der Kirche gerechtfertiget werden. So wenig beym Ausgang, als Anfang. Sie hemmt immer die GOtt schuldige Ehrfurcht, und der Andacht Stille.

Der Italiäner sagt, die Sinfonie diene nur blos, den Zuhörer ruhig, und aufmerksam zu machen.

Hier schränkt er seinen Gesichtspunkt zu sehr, auf Opern Sinfonien, ein.

Der Ausdruck, aufmerksam, ist nicht gehörig genug bestimmt.

Nicht genug, daß man den Zuhörer auf das Aufziehen des Vorhangs, aufmerksam mache, — man mache ihn aufmerksam, auf den Inhalt des Stücks; man bereite ihn, zur kommenden Handlung vor: — man suche ihn, schon vorher in die Empfindung zu setzen, die der folgenden Handlung gemäß ist.

Der Mann, der den Franzosen, * ein Aergerniß, und eine Thorheit ist, so wie er Deutschlands Stolz seyn muß; — Gluck, versteht diese Kunst meisterlich.

* Freylich mußte dem flatternden Gallier, das männliche, tiefe, und drangvolle, gluckische Produckt, zu wunderlich, und zu hoch seyn!

Wie er, und Hiller, und Jomelli, suche man den Zuhörer so vorzubereiten, daß er mit der ersten handelnden Person, schon in einerley Stimmung, und Gefühlslage sey.

Man sollte deßwegen Opernsinfonien, nie ausser ihrer Verbindung, nie in der Kammer spielen, weil sie ohne ihre Beziehung, ihren Werth verlieren.

Dieß war der Grund, zu den schiefen Urtheilen, über Jomellische Sinfonien.

Jede Opernsinfonie muß Handlung ankündigen, zum Eindruck der Leidenschaft vorbereiten, und Ton aus dem Drama entlehnen.

Die Sinfonie, die Agrikola, zur Semiramis setzte, ist meisterhafte Vorbereitung.

Aber,

Aber, da wir die Chöre * der Alten nimmer haben, so ist auch Sinfonie, (in Rücksicht, auf Drama überhaupt) bestimmt, zwischen den Ackten, den Uebergang der letzten Scene, zur nächstfolgenden, begreiflich zu machen, d. h. sie soll den Uebergang von einer Empfindung zur andern, deutlicher bestimmen.

Man hat schon tausendmal geklagt, daß die Lücken, zwischen Ackten, überhaupt, bey jeder dramatischen Vorstellung, nicht natürlich, nicht entsprechend genug ausgefüllt würden.

Ouvertüre einer Oper, soll im Ganzen, zu jeder folgenden, besonders herfürstechenden

* Unser liebenswürdige, nie vergeßliche Cronegk, wagte es, die Chöre in Olint und Sophronien wieder einzuführen, wie ihr alle wißt, oder auch --- nicht wißt.

Leidenschaft vorbereiten. In einer Anfangs Sinfonie sind also alle, eigentlich musikalische Instrumente zu gebrauchen.

Die Bestimmung einer Kammermusiks Sinfonie ist eingeschränkter. Sie ist die Erweckung des Gefühls der Erhabenheit, der Grösse und Pracht.

Aber auch mannigfaltige Leidenschaften, werden in einer Kammermusik vorkommen; mannigfaltige Instrumente werden im Concert schimmern. Sie hat also auch gleiche Ansprache an jedes Instrument.

# Kirchenmusik.

Wir haben keine, sagt ein mir verehrungswürdiger Fürst. Wir haben keine; (wenigstens moderne,) unterschreib ich; und so lange wir keine gute haben, ist's Pflicht, keine zu haben.

Das Mahlen, — d. h. die Erregung und Unterhaltung der Einbildungskraft, ist eine von den Hauptquellen, des Verfalls, guter Kirchenmustk.

Man vergaß über das Bild, den Eindruck, den es aufs Herz machen sollte.

× Der Kirchenkomponist ist so sehr vom Theaterkomponisten unterschieden, als Simplicität von Fülle, Ruhe von Anstrengung, Schönheit von Erhabenheit.

---

× Einfachheit ist der herrschende Grundsatz der Kirchenmusik.

Erfindung, Mannigfaltigkeit, Gang durch alle Schattirungen, Reichthum, gefälliger Reitz, sind Vorzüge des Theater Satzes, und --- Fehler der Kirchenmusik.

Lebhafte, gar zu feurige Einbildungskraft, Kühnheit der Gedanken, öftere Verwechslung des Zeitmaasses, sind Requisite des Theaters, und der Kirche, Fehler.

Grosse, durchsichtige Fülle der Harmonie, und einfacher ungekünstelter Gesang, (wie ganz Herzens Gesang, ohne Verfälschung) — Kinder eines richtigen Gefühls, und Geschmacks, — sind zugleich Tugenden der Kirchenmusik.

Haß war durch sein Feuer, mehr melodisch, als harmonisch — also nicht Kirchensetzer. Aber der sanfte Graun, und der wahre Händel, und der Nierenprüfer, Pergolese, waren's; — sind's noch; — werden's seyn.

Ist's besonders feyerlicher, interessanter Kirchentag für den Christen, denn ist Harmonie der Melodie untergeordnet. Die Seele schwingt sich mit der Melodie gleichsam aus ihrer Sphäre.

Der Spieler muß strenger als sonst (freylich sollte er immer) das Ritornell, simpel, ohne alle Verziehrung, ohne die geringste Zugabe und Wegnahme, mit der genausten Beobachtung des Forte und Piano, spielen.

Die Absicht der Kirchenmusik ist, lebhafte Empfindungen in dem Zuhörer zu erregen, und ihn mit heilsamen Leidenschaften zu erfüllen. Alles muß dem Endzweck der Erbauung unterordnet, — alles groß, stark, und interessant seyn.

Die gewöhnlichste Tacktbewegung ist, das Moderato; ruhiger Gang der Empfindung.

Auch auf die Wahl der Instrumente muß Rücksicht genommen werden.

Die Bässe müssen höchst einfach, und stark besetzt seyn.

Das gewöhnliche Haken derselben, wo eine jede zwey viertels Note, in Achtel, oder jede vier viertels, in Viertel verwandelt wird, ist dem Gefühl der Ruhe, und Harmonie zuwider.

Ich empfehle überhaupt, Setzer und Spieler, mehr zusammenkettung der Noten, durch Ziehung ⌒, als abgestossenen Vortrag derselben.

Unser Modegeschmack, an komischen Opern, welchen Einfluß kan er, auf Kirchenmusik haben? — oder wenn ihr lieber wollt: wie nachtheilig muß der Einfluß seyn, den, der Nationalgeschmack am Burlesken, auf den getheiltern, am epischen, — haben kan!

# Oper.

(Gesammlet, was ich in Batteux, Scheibe Sulzer, Algarotti, Reichardt, und der Bibliothek, für mich fand, und selbst hinzu gedacht.)

Der Mann, der keine Musik in sich hat, der nicht von der Eintracht lieblicher Töne gerühret wird, ist zu Verrätherey, Tücken und Räubereyen aufgelegt; die Bewegungen seines Gemüths sind träge, wie die Nacht, und seine Triebe schwarz, wie der Erebus. Man traue keinem solchen Manne!

Shakespear,
im Kaufmann von Venedig.

Erfindung der Oper setzte Gefühl der Verwandtschaft ihrer Bestandkünste voraus. Man verband Poesie, Tonkunst, Malerey, Tanzkunst, daraus entstand diese grosse mannigfaltige Einheit; — Oper.

Wenn schon jede, dieser Künste den stärksten Einfluß aufs Herz hat, welch vollkommen sinnliches Vergnügen muß ihre Vereinigung gewähren!

Oper war also, eine, dem Menschen würdige Erfindung; * oder sie floß vielmehr, aus der gemeinschaftlichen Natur, dieser, von selbst einander entgegen wallenden Künste.

* „Als die Spanier in Italien Fuß faßten,
„und ihre Lust an Trauerspieleu mit brach-
„ten, so erfanden die Virtuosen, um dem
„Geschmack des tragischen Spaniers, und

Oper ist also ganz allein den Empfindungen gewidmet; wie schon jeder besondere Bestandtheil derselben an sich.

Oper sagt Batteux ist eine Epopee, mit aller ihrer Pracht, und Wunderbaren, aufs Theater gebracht. (Mehr ein täuschender Gedanke, als eine wahre, und bestimmte Erklährung.)

Alles ist wunderbar in der Oper. Die Musik macht das Wunderbare reitzend, und erhält eben dadurch für sich, — Wahrscheinlichkeit.

„des Gesangreichen Italiäners, ein gleiches „Genüge zu leisten, das reitzende Ungeheuer, „die Oper.“ Ist das strengste Wahrheit? — und wenn sie's ist, ist hier ausschliessungsweise die Quelle der Opern zu suchen? Immer immer einmal hätte dieß Ungeheuer entstehen müssen; — denn der Bestandkünste Verwandtschaft, ist zu fühlbar. Wozu also Emigration?

Opern Inhalt ist entweder aus der Mythologie, oder alten römischen oder griechischen Geschichte genommen. Man bestimmte sich zuerst für Götterlehre. Sie gab die vortreflichen Argumente zu einer Daphne, Euridice, Ariadne her. Alles ist über Natur; daher urplötzliche Verwandlungen, (Maschinen) — aber nicht unwahrscheinlich für die Empfindung; das heißt, jeder angenehme Eindruck von Seiten der Kunst, und des sinnlichen Wohlgefallens, hält dem Gefühl des Betrugs das Gleichgewicht; und — sagt Batteux, wenn das wechselseitige Verhältniß der Götter zu den Menschen, nach der Mythologie, nun einmal eingestanden ist, so ist Oper nicht ungeheurer, als Epopee.

Schwierigkeiten, und mehr Schwierigkeiten, als historische Argumente, — und auch engere Gränzen, wird nun freylich Mythologie, durch die vielen Erscheinungen setzen.

Haupthandlung ist eben deßwegen nicht herfürstechend genug, und dem Auge muß mehr unterordnet seyn, als oft ohne Nachtheil der andern Künste geschehen kan.

Indessen rechtfertigt Mythologie den Gesang. Götter reden nicht wie Menschen; Götter singen. Weil Gesang der höchste Begriff ist, den wir kennen, Empfindung auszudrücken.

Auf der andern Seite haben historische Argumente viel voraus. Sie legen dem Dichter nicht die Fesseln an; sie zerstreuen nicht zu sehr durchs Maschinenwerk, aber sie sind deßwegen auch oft, bloß und nackt; — sie können mehr Einheit haben; aber unnatürlich einem Helden ist der Gesang.

Apollo kan singen; — aber Cato — aber Cäsar? Sie würden durch den Gesang das männliche ihres Characters verliehren.

Jeder Triller würde des Helden Entweihung seyn.

Zwar haben wir einen Aenäas, Dido, Achilles, und eine Iphigenia, die während ihrer Vorstellung, nie kalte Kritick, über das wahrscheinliche des Gesangs werden verstattet haben.

Der Franzoß, wählt nach dem Ton seines Charackters, Opern Argumente aus der Mythologie. Er liebt Zaubereyen oft mehr, als Natur. Der Italiäner, indem er Natur mehr zu seiner Führerin zu machen scheint, erklährt sich für historische Opern. *

* Herr de la Lande sagt von den italiänischen Opern, (Voyage d'un François. Tom. VI.) Es ist beynahe gar keine Maschinerey in den italiänischen Opern. Sie haben keine solche Menge reicher und prächtiger Kleidungen als zu Paris. Die Anzahl und Mannigfaltigkeit der Schauspieler ist geringer, der Chöre sind

Wenn also historische Opern wahrscheinlicher sind; so sind mythologische der Pracht günstiger.

Selbst das Wunderbare kan einen Schein des Wahrscheinlichen erhalten, in dem man es nothwendig aus der Handlung fliessen läßt.

Kein geringer Fehler der Oper ists, wenn das Wunderbare übel angebracht wird.

Gesang, (oder Sprache mit Tonkunst verbunden, Sprache die durch Tonkunst feyerlicher und empfindbarer gemacht wird,) Malerey (Maschinen,) und Pantomime, sind also die Bestandtheile, des lyrischen Schauspiels.

Gesang

nicht so viel, und sind weniger gearbeitet, die Vereinigung des Gesangs, und der Tänzer wird vernachläßigt.

Urtheilt selbst von der Gültigkeit dieses Tadels.

Gesang bestimmt die innere Erhabenheit des Helden, und das insinuande des Ausdrucks; Maschine zeigt die Grösse des Helden an, durch Grösse der Wirkung: Malerey macht die Region sinnlich-schöner; und Pantomime ist da, jeder Empfindung durch Theilnähme des Körpers mehr Energie zu geben.

## Sprache.* (Poesie.)

Weil die musikalische Nachahmung der Leidenschaften ohne Poesie schwankend ist;

* Reichardt gab mir zu einem Gedanken Anlaß, der sehr verherrlichend für die Tonkunst ist. Wenn ich eine geschehene Sache erzähle, so kan ich, (wenn sie mich intereßierte) zwar meine damalige Empfindung, meinen Gemüthszustand beschreiben, aber durch die Sprache allein bin ich nicht im Stand, ihn für den andern so ganz empfindbar zu machen, ich kan den andern nicht völlig in mei-



Bayerische Staatsbibliothek München

d. h. weil erst Poesie, jede Leidenschaft deutlich bestimmen kan, so muß sich der Setzer, dem Dichter unterwerfen, wie Lulli dem Quinault, — Vinci dem Metastasio, Gluck demselben, — und Schweitzer, Wielanden.

Nicht Handlung, nicht blosse Begriffe, nicht Schilderungen schicken sich für den musikalischen Ausdruck; auf Empfindung ist er gerichtet, und der Dichter muß Empfindung

ne damalige Situation setzen, noch mehr, ich selbst, kan die völlige Stärke meiner gehabten Empfindung, nicht wieder empfinden. Verwandelt Sprache in Gesang, so wird die Poesie die Sache bezeichnen, und die Instrumentalbegleitung wird mich in die Empfindung setzen: d. h. sie wird die Handlung mit der Empfindung wieder neu machen. Der Dichter läßt seiner Röse, sagen; „und „haschte mich, und küßte mich.“ Der Setzer wird fühlen lassen, wie gerne sie sich hat haschen lassen, und wie lieb es ihr war, geküßt zu werden.

zu seinem Hauptgegenstand machen, weil sein erstes Augenmerk, auf den erreichbar, musikalischen Ausdruck gerichtet seyn muß. Empfindung setzt erst das Herz in Bewegung, und läßt uns Antheil an der Situation der handelnden Personen nehmen.

Unmusikalische Worte, — Worte die eben deßwegen nicht in der Musik auszudrücken sind, weil sie keine Empfindung enthalten, sind Fehler des Dichters, und Flecken einer Oper, — die uns, zu ihrem Nachtheil, vielleicht während der Handlung, kalten Reflexionen aussetzen.

Gesang ist ein Gemälde des menschlichen Herzens sagt Batteux, — und setzt folgende Characktere fest.

Der Ausdruck sey deutlich; d. h. errege bestimmte Empfindung.

Richtig; --- nicht zweydeutig.

Lebhaft; --- nach der Stärke seines Eindrucks.

Leicht und ungezwungen; und neu.

Poesie bestimmt. Musik * macht fühlbarer --- leidenschaftlicher.

Aber nicht, eine schon bestimmte Empfindung allein, soll die Tonkunst schattiren, ---

* Niemand hat das Verhältniß der Instrumente, zur menschlichen Stimme, besser auszumessen gewußt, als Gluck, und Schmittbauer, Wie klug weiß der erste eine Harfe in der Oper anzuwenden, und wie wahr gebraucht der letzte die reformirte Trompete, so gar, im --- stabat mater! aber Gluck und Schmittbauer --- Harmonika! --- Ach Harmonika, --- dieß aller süsseste, --- unausstehlich süsse Instrument, --- wenn ihr es einmal das Liedgen der Grazien begleiten liesset!

aufblicken, — im Moment ihrer Dauer: sie soll auch noch, wie schon gesagt, den Uebergang von einer zur andern, begreiflich machen.

Obgleich Sprache das Bewußtseyn, der Ursache dieser Uebergänge bestimmt.

Wenn die Musik alle Empfindungen, die der Poet entwickelt hat, ausdrücken, empfindbar machen will, so bedient sie sich dreyer Mittel dazu. 1. Blosser singenden Rede. (Recitativ.) 2. Deklamation, (begleitetes, verbundenes Recitativ.) 3. Arie, oder periodischen Gesangs.

Das einfache Recitativ, ist natürliches, geschwindes singendes Gespräch; alles was lang, und schleppend machen würde, gehöret nicht hieher. So müssen auch Läufe, Haltungen, und Instrumentalbegleitungen fehlen. Es muß Deutlichkeit und Nachdruck mit dem

Gespräch gemein haben. Die Leidenschaft wird blos genennt, nicht zergliedert, nicht pathetisch gemacht. Abwechselnde, oder heftige Leidenschaften schicken sich also nicht fürs einfache Recitativ.

Der vier viertel Tackt ist der beste zum recitiren; weil er der natürlichste Gang ist. Man wählt der Deutlichkeit wegen vorzüglich Mitteltöne. Sieben bis acht Töne sind zum recitiren genug, sagt Scheibe; vielleicht weil sich durch mehrere die Recitation zu sehr von der Aehnlichkeit, die sie mit der Rede behalten muß, entfernen würde.

Ist das Recitativ sehr lang, oder weitläufig; soll ich mehr empfinden, als ich bey der blossen Recitation einer Leidenschaft empfinden würde; — soll die ganze Leidenschaft ausgefüllt werden, kontrastiert sie stark, soll sie intereßiren, noch mehr, — begegnen sich

zwey entgegen gesetzte, so wird es von den Instrumenten begleitet. *

Alle Einschnitte der Rede, Komma, Semikolon, Kolon, Punkt, Frag- oder Zweifelszeichen, Verwunderung und Ausrufungsfigur, Einschiebsel, das vor sich, — die Unterbrechung, müssen deutlich ausgedrückt werden.

Ists Einschränkung auf eine einzige Empfindung, ists einfacher Ausdruck derselben, so wird Arie erwählt.



* Rinaldo di Capua wird zu Rom für den Erfinder der begleiteten Recitativen gehalten; — allein Burney fand schon in einem Oratorium des Alessandro Scarlatti, begleitete Recitative. —

Ausrufung — für Arie; Unentschlüßigkeit für's begleitete Recitativ. *

Eine Arie, soll dem Zuhörer alle Nüanzen der Empfindung des Helden ausdrücken, und ihn selbst in die Situation setzen.

Geht man von einer Leidenschaft zu ihrer entgegen gesetzten über, so löst, das begleitete Recitativ die Arie ab. Ferner, wenn in einem Recitativ etwas vorkommt, das in einer mehr abgemessenen Bewegung soll vorgetragen werden, so verwandelt sich das Recitativ ins Arioso, das heißt, in eine höchst einfache Arie; deren Vortrag höchst simpel, und gezogen seyn muß.

* Es hat jemand das Recitativ, mit einem herhumflatternden Vogel verglichen. Die Arie hätte er im Gegensatz mit einem Vogel im Kefigt vergleichen müssen. --- Allerliebst wär ja das!

Eine zu heftige und unruhige Leidenschaft schickt sich nicht zu Arie, weil die Einheit der Empfindung, die der Bestandtheil der Arie ist, in diesem Fall nicht wohl könnte beybehalten werden.

Die Arie besteht aus zwey Theilen, oder eben so viel Sätzen. Der erste enthält die allgemeine Aeusserung der Empfindung, der andere eine besondere Anwendung derselben: — oder, der erste, drückt das besondere der Empfindung aus; der andere das allgemeine derselben.

Am vollkommensten ist die Arie, wenn der erste Theil mit dem zweyten, einen Gegensatz ausmacht.

In Ansehung der Form der Arie, haben die Italiäner folgenden Gebrauch eingeführt.

„Zuerst machen die Instrumente ein Vorspiel, in welchem, der Hauptausdruck der Arie kürzlich vorgetragen wird. Hierauf tritt die Singstimme ein, und singt den ersten Theil der Arie, ohne grosse Ausdehnung ganz ab; wiederholt hernach die Sätze, und zergliedert sie; alsdenn ruht die Stimme etliche Tackte lang. Während dieser Zeit machen die Instrumente ein kurzes Zwischenspiel, in welchem die Hauptpunkte des Ausdrucks wiederholt werden. Hierauf fängt der Sänger wieder an, die Worte des ersten Theils noch einmal zu zergliedern, und hält sich vornemlich bey den Wesentlichsten der Empfindung auf; als denn schließt er den Gesang des ersten Theils; die Instrumente aber fahren fort den Ausdruck immer mehr zu bekräftigen, und schliessen endlich den ersten Theil der Arie.“

Der andere Theil wird ohne vieles Wiederholen und Zergliedern abgesungen. Wenn

der Sänger ganz fertig ist, so machen die Instrumente wieder ein Ritornell; hernach wird der erste Theil der Arie noch einmal wiederholt.

Sehr gut! sagt der Mann, auf den ich fusse; der Sänger bekommt dadurch Luft zu athmen, und zu ruhen;* der Zuhörer wird zum nachfolgenden Eindruck immer vorbereitet, ja die Leidenschaft selbst kan mannigfaltiger dadurch schattiert werden.

Ob man nichts auszusetzen hat, an der Wiederholung des ersten Theils?

Wahr ists, bey einer zweyten Wiederholung ist jeder musikalische Eindruck geniesbarer. Die Schönheiten sind gar zu vorüber-

* In diesem Stück fand das eckle Ohr des Schwetzingers, Flecken an einer Oper, — die billig über allen Tadel erhoben seyn sollte.

rauschend, als daß sie, bey einem unwiederholten Vortrag ganz gefaßt, und empfunden werden sollten.

Aber nur die Art der herrschenden, und der, ihr entgegen gesetzten Leidenschaft, bestimmt den Gebrauch der Wiederholung.

Nicht jeder Gang, jeder Leidenschaft, und Empfindung, rechtfertigt das da Capo. Wenn z. B. eine herrschende Leidenschaft, (ohne daß der zweyte Theil, eine ihr entgegen gesetzte behandle,) am Ende ihr höchstes Feuer erlangt hat, so ist es unnatürlich, daß sie ganz abgekühlt, wieder von forne anfangen sollte. Nicht also für jede Arie schickt sich das da Capo.

Wenn die Leidenschaft im zweyten Theil gestillt ist, oder er sich mit einer Betrachtung, Frage — Ausrufung endigt, so führt er den Setzer wie den Sänger, natürlich auf den

ersten Theil der Arie wieder zurück. In folgendem Schluß:

> e se ben non ai capito,
> or lo torno a replicar.

Auch Artaxerxes kan, wenn er zum Tod verdammen soll, noch einmal ausrufen:

> Del respirar lasciatemi,
> Qualche momento in pace!
> Capace di risolvere
> La mi ragion, non, e.

Wie vortreflich läßt Graun auf die Frage:

**Wer wird alsdenn, mein Schutzgott seyn?**

(Mit der ohnmöglich geschlossen werden konnte,) in der Wiederholung des ersten Theils, sogleich die Antwort darauf hören:

**Du Held auf den die Köcher.**

Aber, daß heftige Leidenschaften wieder zurück kehren sollten, um ihren Gang mit allen Bestimmungen noch einmal durch zu gehen, — ist höchst unwahrscheinlich.

Das Ritornell muß das Thema * der Arie vortragen. Das Thema wird nach der herfürstechendsten Empfindung des Gesangs, oder, dem bizarrsten Zug derselben geformt.

Doch da, wo die Leidenschaft stark ist, fängt die Singstimme ohne Ritornell an, weil diese kalte Vorbereitung alsdenn zu unnatürlich seyn würde.

„O Numi, consiglio in tanto periglio."

* Wenn in einer Arie Empfindungen vorkommen, die einander entgegen gesetzt sind, so behält die Arie selbst, die Einheit und Simplicität des Thema, nicht bey.

Hier ist wirklich der Ausruf zu Gefühlvoll, zu preßhaft, als daß das Herz nicht so gleich heraus platzen sollte. Das Ritornell wird hier unnatürlich.

Die vortrefliche Jomellische Arie

„ah! che nel dirti addio!“

gewinnt ohne Ritornell sehr viel am Pathetischen, am Drangvollen.

Das Duo ist das vorzüglichste Mittel der Oper, stummes Spiel (d. h. Aktion) mit dem musikalischen Ausdruck zu verbinden, und dabey die Leidenschaft in alle Schatten des Kontrasts zu setzen. Duo ist interessant, — pathetisch. Aber der Komponist zeige nie seine Stärke im Contrapunkt zum Nachtheil der Harmonie. Mannigfaltigkeit ist das erste Requisit des Duets; Faßlichkeit das zweyte.

Das Duet hat also zwey Empfindungen, zweyer handelnden Personen zum Gegenstand, — und schon müssen die Empfindungen auf einen hohen Grad gestiegen seyn. Wo nicht so ist es unnatürlich, daß zwey Personen, theils wechselsweise, theils zugleich, sich ihrer Empfindungen entäussern sollten.

Das Duet sagt Sulzer, muß keine zusammen hangende Sätze der Rede, sondern abgebrochene kurze Reden, in unvollständigen Sätzen, und abwechselnd, bald von der einen, bald von der andern der handelnden Personen enthalten.

Zärtliche, klagende Leidenschaften schicken sich fürs Duet.

Man beobachte vorzüglich das Verhältniß der Charaktere. Hiller läßt Micheln, und

den

den König ein Duet singen. * Das ist incostum; wenigstens nur im komischen zu entschuldigen. Die Beziehung beyder Personen auf einander, sey nicht so abstechend, und kompresser.

Mehrstimmig-figurirte Gesänge, — Chöre, sind da nothwendig, wo die Handlung, das ganze Volk intereßieren kan — und muß; wo Entäuss'rung der gemeinschaftlichen Volks Empfindung, wahrscheinlich ist; wo der Gegenstand seiner Natur nach, auf alle gleichen Eindruck machen muß.

Daraus entstehet in der Oper — freudiger Zuruf des Volks; und Ehrfurchtsvolle Anbetung — in Oratorien.

* In Zemire und Azor, vom Gretry gesetzt, singt die Tochter eines grossen persischen Kaufmanns, mit dem Sclaven ihres Vaters, einige Duetts.

Nur die Grösse, Feyerlichkeit, und das Interesse der Handlung, — nur der plötzliche Ausbruch der Helden Freude selbst, erklährt diese Wirkung aufs Volk.

Jede vervielfältigte Empfindung, wirkt endlich, durch ihre Natur, allgemein.

Der Chöre Text sey einfach, leicht und licht, kurz, und harmonisch.

Die natürlichste Stellung der Chöre geschiehet am Ende: weil da, durch Eindruck der geendigten Handlung, die Entäussrung der allgemeinen, all empfundenen Empfindung, am natürlichsten und wahrscheinlichsten wird.

Was könnte, vergieb Vater Metastasio! was könnte gleich bey dem Anfang einer Handlung, den so starken Eindruck, auf aller

Gesinnungen und Empfindungen, — natürlich machen — rechtfertigen?

## Aeussere, entsprechende Bewegung.

Die Geberden sind in der Kunst mehr gebunden, als in der Natur; in dieser haben sie keinen andern Grund und Quelle, als Naturtrieb; d. h. in der Natur, sind sie — Natur: und in der Kunst blos Nachahmung.

Da ist jede Geberde, durch die Bewegung und Dauer des Tackts, durch Melodie und Harmonie, eingeschränkt.

Wenn also der Ausdruck der Leidenschaften in der Musik abgemessen, der durch die Aktion, ungebunden und frey seyn muß, wie selten wird da, guter Gesang mit der Aktion, und mit dem Gesang, gute Aktion bestehen können!

Die eine verlangt genaue Aufmerksamkeit, der andere — Feuer.

Ferner — der musikalische Ausdruck, hält sich bey einem Wort, einer Idee länger auf, und drückt sie durch viel Töne aus; hingegen kan es nur eine einzige Geberde dabey geben, und diese hängt mehr vom Zusammenhang und der Zusammenpressung der Vorstellungen ab, als von einer einzelnen. — Und bey welchem, von den vielen Tönen, ist denn die Geberde anzubringen?

Zweyerley Unschicklichkeit muß daraus entstehen.

Man wiederholt entweder dieselbe Geberde zu oft; oder man macht sie ein für allemal, und singt das übrige ohne Bewegung.

Grösse der Aktion, wird durch die Grösse und Wirkung der Leidenschaft bestimmt.

Es kan gewisse sinnliche Geberden geben, die, ob sie gleich an sich wahr sind, dennoch alle Täuschung hindern müßten, weil sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich allein, zu sehr lenken, und dadurch das Gefühl des Betrugs erregen würden.

Man darf einen Sterbenden nicht röcheln, nicht kämpfen, sich nicht krümmen lassen. (Auch aus dem Grunde des Geschmacks nicht, wenn auch weiter nichts dabey zu wagen wäre.)

Man lasse keine Person zu lange stumm auf dem Theater.

Die Aktion der Stummen ist (während daß die andern reden) äusserst schwer.

Mangel an hinlänglich=geschickter Aktion, würde uns fühlen lassen, daß die schweigende Personen zu wenig Antheil, an der Situation und Handlung der Redenden nähmen; — er würde also Illusion schwächen.

Nur durchs Interesse kan der Zuschauer, in dem glücklichen Irrthum erhalten werden, — Kunst für Natur zu halten; wie will aber der Zuschauer intereßirt werden, wenn der, in die Handlung verflochtene Held — kalt bleibt?

Aus dem Grunde, sind lange Ritornelle unnatürlich.

## Quintessenz der Regeln.

Der Sänger verstärke mit jedem Forte, die Bewegung, und ändre sie mit jedem Piano ab. Er fasse sich den Hauptzug der Empfindung des Stücks, und verspare auf ihn die Fülle der Bewegung.

Die Natur der Leidenschaft bestimmt die Geschwind- und Heftigkeit der Bewegung, mehr, — als die Geschwindigkeit des Tacktgangs.

Je heftiger eine Leidenschaft ist, desto stärker, und allgemeiner sey Aktion; --- je ruhiger sie ist, — desto gemilderter, und auf Körpers Glieder eingeschränkter, die Bewegung.

Nur der heftigste Grad, beyder entgegengesetzter Leidenschaften, der Entzückung und der Wuth, kan des ganzen Körpers Bewegung rechtfertigen.

Jede Bewegung sey würdig, wahr, abgeändert, und überredend.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Junker, Carl Ludwig

Tonkunst

Bern 1777

Mus.th. 1656
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598780-5
VD18 14609339-001